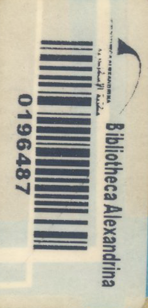
مقالات

فى

النقد والأدب

الدكتور لويس عوض



دراسات في النقد والأدب

دكتور
لويس عوض

دراسات في النقد والأدب

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (عماد الدين سابقا)

دار الجيل للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة - بالفجالة

مقدمة

هذه طائفة من المقالات والبحوث ، منها مانشر فى جريدة «الشعب» عامى ١٩٥٧ و ١٩٥٨ ، ومنها مانشر فى جريدة « الجمهورية » عامى ١٩٦٠ و ١٩٦١ ومنها مانشر فى جريدة « الأهرام » عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ . فإن أردت أن تجد جامعاً بينها يبرر جمع كل هذه المتفرقات لم تجد إلا جامعاً واحداً هو وحدة المنهج : وهو الربط الدائم بين الأدب و الفن أو الفكر وبين المجتمع الذى أنتجه . فصاحب هذا الكتاب ممن يعتقدون أن هناك علاقة عضوية بين كل مجتمع وما ينتج من أدب أو فن أو فكر دون أن يجعله هذا الاعتقاد يغض من أهمية التكوين الفردى فى توجيه الأديب أو الفنان أو المفكر . وصاحب هذا الكتاب لايفهم المجتمع بالمعنى المحلى الضيق ، وإنما يفهمه بأوسع معانيه حيث تتعانق روح العصر كله وروح الإنسانية جمعاء بروح المجتمع المعين المحدود بحدود الزمان والمكان ، ولذا فهو يؤثر دائماً الحديث عن العلاقة العضوية بين الأدب والحياة ، فالحياة أعم من المجتمع وأشمل لأنها تتسع للوجود الفردى والوجود الاجتماعى متداخلين ، وتتسع للوجود القومى والوجود الإنسانى متداخلين ، وتتسع أخيراً للماضى وتراثه وللحاضر وأثقاله وللمستقبل وأحلامه عجنت كلها فى عجينة واحدة .

ل . ع

في الأدب والمجتمع


عبد الرحمن بن خلدون

فلنبدأ حيث لا ينبغي أن نبدأ .. ولنقدم الحكم على التعريف ، ولنقل أننا بصدد مفكر عظيم وفيلسوف خطير وعالم فى علوم العمران قل أمثاله منذ عرف الإنسان العلم وعرف العمران ، ولسنا بحاجة إلى أن نستشهد برأى هذا المستشرق أو ذاك فى تبيان عظمته وفضله لأن آثاره تنطق وحدها بعظمته وفضله .

فابن خلدون علم ، والعلم لا يخفى على ناظر مهما كان بعينه قذى أو كان بالعين عوار ، وابن خلدون طود شامخ يملأ الأفق بجلاله ، وابن خلدون قمة من قمم الفكر والعلم لا يمكن أن يخطئها بصر ، وعهدنا بالطود وقمته أنهما لا يوضعان تحت المجهر لتراهما العيون . فمن احتاج إلى المجهر ليرى الطود فلخير له أن يكف عن النظر وأن يكتفى عن الإبصار بالسماع .

ولد ابن خلدون فى تونس سنة ١٣٣٢ ومات فى القاهرة سنة ١٤٠٦ .. وعاش فيما بين هذا العام وذاك أربعا وسبعين سنة مضطربة أشد الاضطراب كثيرة الأسفار . فهو اليوم فى أسبانيا ينتقل بين بلاط بنى الأحمر فى غرناطة وبلاط كاستيل فى أشبيلية . وغدا فى شمال أفريقيا يتنقل بين فاس وتلمسان وتونس وهو بعد غد فى القاهرة أو دمشق أو فى أرض الحجاز : وهو اليوم فى الحضر ينعم بنعمائه وغداً فى البادية يرحل مع بدوها،وهو اليوم معتكف فى قلعة ابن سلامة مقر بنى غريف عاكفا أربع سنوات بين ١٣٧٤ و ١٣٧٨ على كتابة مقدمته المشهورة « وهو غدا عائد إلى تونس مسقط رأسه ليستوفى حاجته من المراجع والوثائق » ثم هو أخيرا نازح إلى مصر فى ١٣٨٢ يشتغل آنا بالتدريس وآنا بالقضاء ، وفيها لبث أربعا وعشرين سنة حتى انقضى أجله ، ولم يغادرها إلا مرتين أثناء هذه الإقامة الطويلة : مرة ليؤدى فريضة الحج ومرة إلى دمشق لتخليص المدينة من يدى تيمورلنك .

كل هذا وأكثر منه تجده مفصلا فيما كتب من كتب عن ابن خلدون . تجده فى كتاب طه حسين وفى كتاب عبد الله عنان وفى كتاب ساطع الحصرى بل أهم من هؤلاء جميعاً تجده فى تلك السيرة التى كتبها ابن خلدون لنفسه تفصيلا فى كتابه « التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب » الذى ألحقه بكتاب « العبر فى أيام العرب والعجم والبربر » . كما تجده فى مواضع أخرى من أعماله : كذلك تجد وصفا مستفيضا لمغامراته السياسية العديدة التى رفعته حتى بلغت به منصب الوزراة والسفارة وقست عليه حتى ألقت به غياهب السجن ، وهى مغامرات شغلت القسم الأول من حياته طوال إقامته بالمغرب ، واستمرت حتى عام ١٣٧٤ أى حتى جاوز الأربعين بقليل . ولكن يمكن أن نستخلص أنه منذ نزوله مصر انصرف عن السياسة واكتفى بالتعليم والقضاء ، أو على الأقل انصرف عن تلك السياسة التى تزلزل حياة المفكرين والزعماء فلا يعرفون بها للاستقرار وجها ، والمفهوم أن ابن خلدون وضع « المقدمة » المشهورة فى ١٣٧٧ أيام أن كان معتكفا فى قلعة ابن سلامة . أما « تاريخ » ابن خلدون كله الذى وضعت « المقدمة » بمثابة مقدمة له وجزء منه ، واسمه الرسمى « كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر » ، ويعرف على الاختصار باسم « تاريخ العلامة ابن خلدون » فهو عمل استغرق بقية حياته

أما عن شخص ابن خلدون ونسبه فقد اختلفت فيهما العلماء . فمن قائل إنه عربى الأصل لاشبهة فى عروبته كما يرى ساطع الحصرى وغيره ، ومن قائل إن نسبه العربى التقليدى مطعون فيه وإن أصله من البربر كما يرى طه حسين ومحمد عبد الله عنان وغيرهما . وعلى كل فابن خلدون يلقب تقليديا بالحضرمى باعتبار أن أصوله الأولى من اليمن وحضرموت . وهو قد استقصى بنفسه أسماء طائفة من أجداده يبلغون نحو العشرة ، وأشهرهم فى هذه الروايات وائل بن حجر وهو

أحد الصحابة الذين قاموا بالدعوة للاسلام فى اليمن ويقال إن اسم ابن خلدون نشأ من سلف له هو خالد بن عثمان الذى دخل الأندلس مع الجيش اليمنى أيام فتح الأندلس ثم حرف اسمه من خالد إلى خلدون على طريقة تلك البلاد .

ويظن أن أسرة ابن خلدون كانت من وجهاء الأندلس المشتغلين بالسياسة والحكم أجيالا ، ثم هاجرت من إشبيلية بعد أن فتحها ملوك كاستيل واستوطنت فى تونس ابتداء من القرن ١٣ ، حيث اشتغلت بالوظائف الكبرى فى دولة بنى حفص . أما القائلون بأن ابن خلدون من البربر فيستندون فى المقام الأول على كثرة تعريضه بالعرب فى عامة ما كتب . وأما المدافعون عن عروبته فيرون أن العرب الذين قسا عليهم ابن خلدون هم الأعراب أو سكان البادية وأن نقده لا ينصرف الى العرب كافة أو كجنس على الإطلاق . وأنت تقرأ لهؤلاء ولأولئك فلا تخرج بنتيجة محددة ولا بجواب أكيد لسبب بسيط وهو أن الجدل يقوم آنا على الدليل النقلى وآنا على مجرد الاستنباط بالرياضة العقلية . ولا أحسب أن النقل والاستنباط يكفيان وحدهما فى تقرير مثل هذه الأمور ، إذ لا بد من أدلة موضوعية أخرى تخرج بنا من مرحلة الظن إلى مرحلة اليقين .

ويحدثك المترجمون لابن خلدون كثيرا عن رحلاته ومغامراته كما يحدثك الباحثون كثيرا عن فلسفته ومنهجه ولكن قلما تجد بينهم من يحدثك عن ثقافته الشخصية وارتباطاته الفكرية بأسلافه ومعاصريه من الفلاسفة والمفكرين . سواء فى التراث العربى أو فى التراث الأوروبى . بل قد يستفيض بعضهم من أمثال الأستاذ الجليل ساطع الحصرى فى وصف عبقريته الخلاقة فيؤكد فيه « التدفق الفجائى » و « الحدس الباطنى » و « الاختمار اللاشعورى » اعتمادا على بعض العبارات العديدة الواردة فى آثار ابن خلدون نفسه . حتى ليخيل اليك أن ابن خلدون رأى تاريخه وفكره وفلسفته ومنهجه فيما يشبه الرؤيا التى يراها بعض

الشعراء . وعذرهم فى هذا واضح وهو ان ابن خلدون نفسه كان يحب أن يؤكد هذه المعانى فى روع قارئه ليؤكد له أنه خالق مبتكر لا ناقل جامع . فهو آنا يقول عما كتب : « أطلعنا الله عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبذان » وهو آنا يقول عن عمله « ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاما » أو يشرح لك مقدمته كيف « سالت فيها شآبيب الكلام والمعانى على الفكر » .

كل هذا وغيره من العبارات يؤخذ مأخذا سهلا . وأسهل مأخذ له طبعا هو تصديقه بلا تحفظ ولا احتياط وتصديقه بلا تحفظ ولا احتياط من غير شك يوفر علينا جهودا كثيرة فلا نعود نسأل هذه الأسئلة التقليدية : ماذا كانت ثقافة هذا الرجل ؟ وماذا كان يقرأ . وبكم لغة كان يقرأ ؟ وإلى أى مدى استفاد من قراءته ؟ باختصار : التصديق بلا تحفظ ولا احتياط يعود بنا إلى منهج البحث فى العصور الوسطى حيث يجد الباحث نفسه مهتما أشد الاهتمام بأنساب ابن خلدون الجسدية غافلا تمام الغفلة عن أنسابه الفكرية والروحية ويجد نفسه معنيا أشد العناية ببحث قرابة ابن خلدون لمحمد بن خلدون ولكريب بن خلدون وخلدون بن عثمان وأوائل بن حجر وغير معنى بتاتا بالبحث عن قرابته لأرسطو وأفلاطون وزينوفون وشيشرون والقديس أوغسطين وأروسيوس ومكروبيوس وعامة المفكرين والمثقفين قبل عصره وفى عصره فى مشارق الأرض ومغاربها . مع أن الأجدى من كل ذلك فى كل بحث يدور حول هذا المفكر العظيم هو أن ندخل مكتبته لنعرف ماذا احتوت من الكتب وأن نختلف معه إلى مراكز الثقافة وندواتها وصالوناتها لنرى مع من كان يتجادل فى العلم والفكر وفيم كانوا يتجادلون وماذا كانت اهتمامات المثقفين وأفكارهم فى عصره سواء فى بلاده أو فى غيرها من بلاد الله.

أقول أجدى علينا أن نحاول الاهتداء إلى مصادر فكره وفلسفته بمثل ما نحاول الاهتداء إلى تأثير فكره وفلسفته سواء فى أهل عصره أو فيمن جاءوا

بعده من فلاسفة ومفكرين فى كل مكان من العالم ظهر فيه فكر وظهرت فيه فلسفة . ولنفهم قول ابن خلدون عن تفكيره الخاص أن الله أطلعه عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبذان أن القصد منه أن نتائجه التى انتهى اليها لا وجود لها فى أرسطو ولا فى موبذان فهى جديدة ومبتكرة . وليس القصد أنه لم يقرأ أرسطو ولا موبذان . وليس هناك من داع إلى توكيد جهل ابن خلدون وأميته لنثبت قدرته على الابتكار وتوليد الآراء فإذا كان ابن خلدون كسائر من نعرف من المفكرين والفلاسفة فهو لاشك كان مثقفا واسع الثقافة إلى أبعد مدى مستطاع وهو لاشك كان مطلعا على أهم الأفكار الإنسانية التى ورثها جيله عما سبقه من الأجيال لا فى العالم العربى وحده ولكن فى المحيط الإنسانى كله . هو لاشك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه فى اللغة العربية وبعضه فى اللغات الأجنبية . بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السماع .

وأول مما ينبغى البحث فيه هو . هل كان ابن خلدون يقرأ بغير العربية أم كان يقرأ بالعربية وحدها فإن كان يقرأ بغير العربية فبأى اللغات كان يقرأ إلى جانب العربية . وابن خلدون رغم اهتمامه الواضح بالتنويه بما أضافه من جديد إلى علوم الإنسان لا يخفى هنا مصادر علمه . فهو لا يفتأ ينوه بمراجعه ولا ينسى أن ينسب أغلب ماينقل من آراء ووقائع إلى أصحابها فيرجع بنا إلى جوزيفوس وإلى أوسبيوس وإلى كلمنت الإسكندرى وإلى أوروسيوس وغيرهم وغيرهم من مؤرخى اليونان والرومان وفلاسفتهم ، ومن هؤلاء من نعرف أنه كان مترجما إلى العربية ومنهم من لانعرف له ترجمة عربية . ولا شك أنك لن تجد أسماء هؤلاء المؤرخين بنطقها الأصلى وانما أنت واجدها محرفة فى ابن خلدون وغيره على طريقة كتاب العربية فى تلك الأيام حيث كان جوزيفوس يسمى يوسف وكلمنت يسمى أقلمنطس وأوروسيوس يسمى هروشيوش .

وأيا كان الأمر فنحن نعرف من سيرة ابن خلدون أنه أثناء إقامته فى المغرب حيث كان يخدم الملوك زار أسبانيا مرتين ، واتصل ببنى الأحمر فى غرناطة فأوفدوه فى سفارة إلى بلاط بطرس الظالم ملك كاستيل فى إشبيليه . ولا أحسب أن بنى الأحمر كانوا ليوفدوا ابن خلدون سفيرا إلى بلاط كاستيل إلا إذا كان يتكلم لغة قطالونيا وإلا إذا كان يقرأ اللاتينية فى بلد وعصر كل ما يكتب فيه من رسائل ووثائق يكتب باللاتينية وفى بلد وعصر كان يهدر دم كل من يكتب فى جاد الأمور بغير اللغة اللاتينية . ومن أغرب الغريب أن نتصور ابن خلدون كان مقيما فى أشبيلية ولا يجرى لسانه إلا باللغة العربية فى عصر تقلص فيه كل ما كان للعرب من سلطان فى أسبانيا ولم يبق فى يدهم إلا دولة غرناطة تحت حكم بنى الأحمر . بل تقلص من مائتى سنة ويزيد قبل مولد ابن خلدون. فنحن نعرف أن طليطلة سقطت فى يد الأسبان قبل ١٠٨٦ والبليار فى ١٢٣٥ وقرطبة فى ١٢٣٦ وفالانس فى ١٢٣٨ وأشبيلية فى ١٢٤٨ ومرسية فى ١٢٦٦ ونعرف أن غرناطة نفسها كانت فى شفقها العربى أيام ابن خلدون .

ولست أزعم أن ماقدمت يعد دليلا قطعيا فهو مجرد دليل ترجيحى . فالأرجح ولا أقول الثابت ، أن ابن خلدون كان يقرأ لاتينية العصور الوسطى ويتكلم اللسان الأسبانى . أقول الراجح وليس الثابت لأن من المعروف أنه كانت فى كل بلاط فئة من التراجمة و المترجمين . وليس هناك مايحتم على مبعوث دبلوماسى فى أشبيلية أن يكون عارفا باللاتينية وبلغة كاستيل. ولا نحسب أن ابن خلدون مثلا تعلم لغة التتر خاصة ليحدث الغازى تيمور لنك حين لقيه . ولكن ترجيح معرفة ابن خلدون باللاتينية والإسبانية آت من أنه عاش فى محيط الأندلس وشمال إفريقيا حتى جاوز الأربعين وانهمك فيما بينهما من مسائل الحكم والسياسة انهماكا . فروابطه إذن بحضارة أسبانيا روابط أصيلة لا روابط طارئة كروابطه

بالغزو المغولى . بل إن الإلمام باللاتينية لم يكن يومئذوقفا على ابن خلدون ومن كان فى ظروفه بل كان بين المثقفين العرب فى أسبانيا وشمال إفريقيا أشيع مما نظن لأول وهلة ، على الأقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتداخل الدول بمثل ما كان الإلمام بالعربية أمرا شائعا بين صفوة المثقفين الأوروبيين يومئذ ، لا فى أسبانيا وحدها ولكن فى فرنسا وإيطاليا وانجلترا إلى حد ما .

ونحن نعلم من ابن خلدون نفسه أنه قرأ أوروسيوس بالعربية فى ترجمة أو اقتباس مستفيض قام بها أو به فئة من صفوة العلماء العرب فى بلاط قرطبة أيام حكم المسلمين . ومعنى هذا أن أوروسيوس وجد فى العربية قبل ١٢٣٦؟ أى قبل سقوطها فى يد الأسبان . كذلك نعرف أنه قرأ جوزيفوس فى ابن العميد. وربما كانت تحت يده ترجمات عربية أخرى لبعض المراجع اليونانية واللاتينية الكبرى ضاعت الآن فيما ضاع من تراث المترجمين إلى العربية . ولكن كل هذا لا ينفى أن ابن خلدون كان يعرف لغة أو لغات غير العربية يقرأ فيها وربما يتحدث بها . والمعارف الواسعة التى نجدها فى تاريخ ابن خلدون عن تحركات القوط والفرنجة وأيامهم تدعونا إلى مزيد من التأمل فى هذا الأمر لأن أهم مصادرها من العصور الوسطى ولا تدخل فى تراث اليونان والرومان .

فالمنهج العلمى فى دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه ومعارفه بكل ما فيه من حقائق عليا وخزعبلات لا يقبلها إلا البسطاء ينبغى أن يبدأ أول ما يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أمكن ذلك ومعرفة كيفية اطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث أوروبا اللاتينية فى العصور الوسطى .

عبد الرحمن بن خلدون

والثقافة الانسانية

من الأهمية بمكان عظيم أن نكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته ، وأن نحيط بمصادر علمه وفكره لنقف على مدى استيعابه لتراث أسلافه ومعاصريه ، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث وإضافته إليه . ولا أحسب أن ابن خلدون العظيم ، مهما بلغت عظمته ليمنعنا من البحث فى مصادر فكره وعلمه بل لا أحسب أن ابن خلدون نفسه كان ليرضى منا نحن دارسيه أن نقف عند كتبه وحدها وقفتنا أمام وحي منزل من السماء ، فهو بداية نفسه وهو خاتم المفكرين والمتفلسفين .

بل أحسب أن كل محب لابن خلدون وكل عارف بفضله حريص أشد الحرص على إبراز ثقافة هذا الرجل العظيم وواسع اطلاعه على ما كتبه الأولون والمعاصرون له ، حريص على ذلك لسببين ، أولهما هو التنويه بعلمه الغزير وثانيهما وهو الأهم ، أننا لن نستطيع حقا أن نعرف ضخامة ماقدمه ابن خلدون من جديد لتراث الفكر الإنسانى إلا بدراسة ماسبقه من تراث ، فبهذا وحده نستطيع أن نقول : هذا هو الجديد فى فكر ابن خلدون ، وهذا ماتجاوز به حكمة الأولين ، وهذا ما اهتدى إليه من نظريات جب بها القدماء أو عارضهم بها ، وهذا مانقله عنه ، وما لم ينقله إلا عنه ، من جاء بعده من المتأخرين .

وقد رجحت فيما رجحت أن ابن خلدون الذى تجاوز فى تاريخه المجال العربى فذهب يستقصى أخبار الأوربيين فى مجلدات ومجلدات من يونان ورومان وقوط وفندال وفرنجة وغيرهم ، رجحت فيما رجحت أن ابن خلدون لم يطلع على تاريخ الأوربيين وثقافتهم من الترجمات العربية المعروفة فى عصره وحدها ، وهى بلاشك كانت كثيرة ووفيرة ، ولكنه اطلع على بعضه وبعضها فى بعض لغاته

الأصلية ، واشتبهت فى أن ابن خلدون كان يعرف لاتينية العصور الوسطى واللغة الأسبانية الشائعة فى زمانه .

فرحلته إلى الأندلس مرتين وإقامته فى بلاد أشبيليه موفداً فى سفارة عن بنى الأحمر فى غرناطة ترجح أنه كان يتكلم لغة كاستيل ، وروايته فى رحلته عما جرى فى هذه البعثة الدبلوماسية تؤكد هذا الزعم الذى زعمت فهو يحدثنا فى « الرحلة » كيف التقى فى أشبيلية بالملك بيدرو طاغية كاستيل الذى يسميه « بطرة ابن الهنشة بن أذفونس » أى ابن « ألفونس » على نحو ما كانت تقول العرب « لإتمام عقد الصلح مابينه وبين ملوك العدوة » فأكرم « بيدرو » وفادته « وعاملنى من الكرامة بما لا مزيد عليه » وكان فى بلاط بيدرو طبيب يهودى كبير اسمه « زرزر » كان على سابق معرفة بابن خلدون منذ أن اشتغل هذا الطبيب بدار بنى الأحمر فى غرناطة ، فزكى ابن خلدون عند عاهل كاستيل و « أثنى على عنده ، فطلب الطاغية منى حينئذ المقام عنده ، وأن يرد على تراث سلفى بأشبيلية وكان بيد زعماء دولته « فاعتذر ابن خلدون عن الإقامة فى بلاطه وعاد إلى بنى الأحمر فى غرناطة محملا بالهدايا . ولم يذكر لنا ابن خلدون فى هذا المقام إن كانت رحلته إلى بلاط كاستيل موفقة أم لا ، ولكن يبدو أنها كانت موفقة لأن سلطان غرناطة أقطعه قرية إسمها ألبيرا فى مرج غرناطة والمهم فى هذه الرواية أن ابن خلدون لم يذكر عن سفارته إلى بلاط كاستيل أنه كان بحاجة إلى من يترجم بينه وبين الملك الأسبانى رغم وجود المترجمين بغير شك فى بلاط الملوك . وليس هذا دليلا جزافيا لأن ابن خلدون عودنا أن يذكر كل الدقائق والتفاصيل فى أمثال هذه المناسبات ولو كانت فى غير صالحه .

انظر إليه مثلا وهو يحدثنا فى « رحلته » عن مقابلته لتيمور لنك فى مشارف دمشق فهو يروى لنا كيف وجده متكئا فى خيمته فأومأ ابن خلدون إليه « إيماءة الخضوع » ، فرفع رأسه ، «ومد يده إلى فقبلتها ، وأشار بالجلوس

فجلست حيث انتهيت ، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبد الجبار بن النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم ، فأقعده يترجم ما بيننا » . ويشرح لنا ابن خلدون مبلغ جزعه من تيمور لنك فيقول دون حرج « فزورت فى نفسى كلاما أخاطبه به ، وأتلطفه بتعظيم أحواله وملكه » . وهكذا أخذ ابن خلدون يحدث تيمور لنك بما سمعه من المنجمين بالمغرب عن ظهور غاز من المشرق من أهل الخيام يصرع كل الممالك ويبين أنه المقصود بهذه النبوءة .

والمهم فى هذا أن ابن خلدون قد عودنا فى « رحلته » وهى بمثابة سيرته المعتمدة ، أن يتوخى الأمانة فى الرواية والإثبات قدر المستطاع وهو يذكر لنا حاجته للمترجم فى حضرة تيمور لنك ، ولو أنه كان بحاجة إلى مترجم فى بلاط بيدرو بأشبيلية لما تردد فى ذكر ذلك ، وهو الذى لا تفوته شاردة مهما دقت ، ولا ينسى أن يذكر لنا مثلا أنه ذهب يتفقد أملاك أسلافه فى أشبيلية تلك التى آلت إلى النبلاء الأسبان ، ولا يتلقى خطابا ذا بال إلا ويحافظ عليه ليورده فى كتابه ولا يرسل خطاباً ذا بال إلا ويحتفظ بصورة منه ليثبتها فى أعماله ، فإن نسى أن ينسخ شيئاً قبل إرساله لام نفسه عليه أشد الملامة كأنما ضاع منه ثمين .

وما لنا نقف عند هذه الأدلة الترجيحية ولا ننتقل إلى دليل يكفى وحده أن يثبت لنا أن ابن خلدون كان عارفاً ببعض اللغات الأجنبية بصورة من الصور قد يبلغ حد الإتقان وقد تقف عند المعرفة العامة . فهو فى المقدمة يقرر لنا أن مما يشغل باله فى فن التأليف أن يجعل قارىء العربية ينطق الكلمات الأجنبية كما ينطقها أصحابها ، وهو بعد أن يلقى علينا درساً فى الفونطيقا أو علم الأصوات ، وكيفية خروج الأصوات من الحنجرة واللسان والحلق واللهاة والأسنان الخ ... على نحو ما نقول اليوم فى علم الأصوات نجده ينبه قارئه إلى الفوارق الصوتية بين أبجديته العربية وغيرها من الأبجديات ، وإلى قصور أية أبجدية معينة فى التعبير عما فى اللغات الأخرى من أصوات .

وهو يقول : « وليست الأمم كلها متساوية فى النطق بتلك الحروف فقد يكون لأمة من الحروف ماليس لأمة أخرى ، والحروف التى نطقت بها العرب هى ثمانيــة وعشرون حرفاً كما عرفت ، ونجد للعبرانيين حروفاً ليست فى لغتنا ، وفى لغتنا أيضاً حروف ليست فى لغتهم ، وكذلك الإفرنج والترك والبربر وغير هؤلاء من العجم » ولا يستنتج من هذا طبعاً أنه كان يعرف كل هذه اللغات ، فقد رأينا أنه لم يكن يعرف لغة التتر بدليل حاجته إلى مترجم ولــكن يستدل منه على أنه كان يعرف عن طريقة نطقها المعرفة الــكافية كما يستدل منه على أنه كان يعرف بعض هذه اللغات لدرجة القدرة على تصحيح نطق أسمائها لقارىء العربية : فهو قد خرج فى تجربته هذه من حيز الملاحظات العامة إلى حيز التطبيق العملى ، فهو يقول : « ولمــا كان كتابنا مشتملا على أخبار البربر و بعض العجم وكانت تعرض لنا فى أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاح أوضاعنا ، اضطررنا إلى بيانه ولم نــكتف برسم الحرف الذى يليــه كما قلنا ، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه » .

فابن خلدون إذن يجابه مشكلة الهجاء فى العربية كلما تعرض لنقل الألفاظ الأعجمية ، ويحاول أن يحلها لا أقول باختراع أبجدية جديدة ، ولــكن بتوسيع الأبجدية العربية بما يجعلها قادرة على نطق الأصوات الأعجمية . ولست أحسب رجلا يبلغ به الحرص درجة إكراه قارئه على نطق أعجمى الــكلام والأسماء نطقاً سليماً إلا عارفاً باللغات التى تعرض لها أو لبعضها على الأقل ، بل وربما متقناً لها إلى حد الحذلقة التى تغرى صاحبها بالتزام الأصل التزاماً أميناً وتغريه بعجمة النطق إغراء . فقل بين المتقنين للغات الأجنبية من يهتم أن يبين لقارئه أن حرف « V » مثلا حرف متوسط بين الباء والفاء أو أن حرف « G » الجامد مثلا كما ينطقها القاهرى ، حرف متوسط بين الــكاف والجيم المعطشة كما فعل

ابن خلدون فى « المقدمة » ، وأقل منهم من يحرص فى الكتابة على تجديد الأبجدية العربية بحيث تتسع لهذه الأصوات الأعجمية .

أما ابن خلدون فقد كان شديد الاهتمام بذلك حتى قال فى « المقدمة » : « فكذلك رسمت أنا كل حرف يتوسط بين حرفين من حروفنا ، كالكاف المتوسطة عند البربر بين الكاف الصريحة عندنا ، والجيم أو القاف ، مثل اسم بلكين ، فأضعها وأنقطها بنقطة الجيم واحدة من أسفل أو بنقطة القاف واحدة من فوق أو اثنتين ، فيدل ذلك على أنه متوسط بين الكاف والجيم أو القاف وهذا الحرف أكثر ما يجىء فى لغة البربر وماجاء من غيره فعلى هذا القياس .. ألخ » وما يخشاه ابن خلدون من الهجاء العربى التقليدى هو أن نكون قد « غيرنا لغة القوم » .

فهل رأيت أمانة علمية أشد من هذه الأمانة التى تدفع صاحبها إلى تحدى العرف العام فى الهجاء واصطناع حروف جديدة للتعبير عن الأصوات الأجنبية ؟ ولا أحسب من يجشم نفسه كل هذه الدقة فى نقل الألفاظ الأجنبية نقلا فونطيقياً إلا عارفاً باللغات الأجنبية التى ينقل عنها أو ببعضها معرفة تامة . وإلا فهو يكون قد جمع إلى صفة الحذلقة صفة الادعاء .

أما معرفته بلغة البربر فلا شبهة فيها بعد كل ما تقدم ، ولا سيما إذا ذكرنا أنه قضى السنوات الطويلة فى خدمة ملوكهم بمختلف أرجاء شمال إفريقية ، وليس هناك من يزعم أن لغة البربر كانت لغة حضارة يطل منها ابن خلدون على مختلف الثقافات ، ولكن واضح من مقدمته أنه فعل عين ما فعله بلغة البربر حين أراد نقل غيره من الألفاظ الأجنبية ، أو تعبيره هو « أضع الحرف المتوسط بين حرفين من لغتنا بالحرفين معاً ، ليعلم القارىء أنه متوسط فينطق كذلك » حتى لا « يغير لغة القوم » . وليس هذا مجال الكلام فى فضل ابن خلدون فى

دراسات علم الأصوات ولـكن أهم ما يهمنا منه أن هـذا الرجل العظيم لم يـكن جاهلا باللغات الأجنبية كما قد يتبادر لبعض الأذهان .

وليس هذا الأمر وقفاً على ابن خلدون ، فإنى أميل إلى الاعتقاد بأن العرب كانوا دائماً على اتصال وثيق بحضارات غيرهم من الأمم المتاخمة ، مطلعين على ثقافاتها ، عارفين بلغاتها على نطاق أوسع مما يظنه بعض العلماء ، ولاسيما فى المناطق التى تعـد مراكز التحام واشتباك وتداخل وتعاون بين مختلف الشعوب ومختلف الثقافات .

ومن هذه المراكز بغير شك الأندلس خاصة وشمال إفريقيا عامة ، وفى « جمهرة أنساب العرب » لابن حزم وهو من القرن الحادى عشر ، أى قبل ابن خلدون بنحو ٣٠٠ سنة ما يفيد بأن العرب بسبب طول إقامتهم فى أسبانيا وتعايشهم مع الأسبان انتهوا بأن تعلموا لغتهم ورطنوا بها لا على نطاق المثقفين فحسب ولـكن على النطاق الشعبى أيضاً . ويفهم من كلام ابن حزم أن عامة القبائل العربية فى أسبانيا كانت تتكلم لغتين معاها اللغة العربية ولاتينية العصور الوسطى ، أو على الأصح لهجاتها الشائعة حتى ذلك الوقت فى أسبانيا نعرف هذا من قول ابن حزم فى « الجمهرة » « ودار بلى بالأندلس : الموضع المعروف باسمهم بشمال قرطبة وهم هنالك إلى اليوم على أنسابهم لا يحسنون الـكلام باللطينية لـكن بالعربية فقط نساؤهم ورجالهم ويقرون الضيف ولا يأكلون إلية الشاة إلى اليوم ، وكانت لهم دار أخرى بمورور أيضاً » .

فابن حزم الأندلسى الذى استقصى أنساب العرب وأنساب الأندلس وأنساب البربر استقصاء مستفيضاً ، واستقصى تحركات القبائل العربية وتغير دورها ومنازلها ، لم يجد فى الأندلس كلها إلا قبيلة عربية واحدة فى شمال قرطبة

لا يتكلم أبناؤها باللسان اللاتيني ، فنوه بها و بمحافظتها على عادات العرب الأولين من قرى الضيف وغير ذلك . فإذا كانت هذه هى حال العرب أيام مجدهم فى الأندلس فكيف بهم بعد نكبتهم وخروج جيوشهم منها بعد ذلك بقرنين ، وقبل زمان ابن خلدون بنحو مائتى عام ؟

فإذا أراد طالب علم أن يعرف مدى اتصال الثقافتين العربية واللاتينية فى الأندلس فى العصور الوسطى ، فما عليه إلا أن يدرس حالة ظاهرة واحدة كالموشحات مثلا، حيث يجد أن الألفاظ اللاتينية دخلت الشعر العربى واختلطت فيه بالألفاظ العربية اختلاط مألوف الكلام ، أنظر مثلا فى ديوان ابن قزمان ، وهو من القرن ١٢ تجده يقول فى موشح من موشحاته :

بون كل الملاحة ، بون بون

بمعنى bon أى حسن أو طيب ، وتجده يقول فى مدح الخمر فى موشح آخر :

إنما أن نتوب أنا فمحال

وبقاى بلا شربية ضلال

بين ، بين ! ودعنى مما يقال

إن ترك الخلاعة عندى جنون

فهو هنا ينادى الساقى قائلا « بين بين ! » أى « هات النبيذ ، هات النبيذ ! » وهو بمثابة قولهم « Vino » .

بل أكثر من ذلك ، فإن الأمر تجاوز اختلاط الكلام الأعجمى بالكلام العربى فى صلب الشعر العربى بالأندلس ، وبلغ حد ظهور تقاليد جديدة فى إنشاء

الشعر العربى ، يُختتم فيها الموشح بفقرة كامله منظومة بلاتينية العصور الوسطى الدارجة يومئذ فى إسبانيا . انظر مثلا إلى ختام هذا الموشح وهو من نظم محمد بن عبادة القزاز :

وغـادة لمـا تـــــزل
تشكو لـــــــن لا ينصف
ياويح مـــــن يتصل
بحبـــل مـن لا يسعف
لمـا رأته بطـــــل
وهى غـــراماً تكلف
غنت ومـــا للأمـــــل
إلا إليه المصـــــرف :

ميو سيدى إبراهيم ، يانوا من دلج
فانت ميب ، دي نخت
إن نون شنون كارش بيريم تيب
ثمر فى أوب ، لقرت .
وهذه الخرجة الأسبانية المكتوبة بالحروف العربية معناها حرفياً :

« ياسيدى إبراهيم »
أيها الاسم الحلو
تعال إلىّ ليلا
وإلا إن لم ترد
جئت أنا إليك :
فقل لى أين ألتقى بك » .

ولم يكن استعمال هذه الخرجة الإسبانية بقاصر على شاعر أو شاعرين بل كان تقليداً شائعاً بين شعراء الأندلس الذين انقطعوا لنظم الموشحات ،وجدت منه نصوص كثيرة حتى ليمكن أن نجزم أنه كان قالباً من قوالب الشعر العربى فى الأندلس قالباً سائغاً لدى الناس ومعترفاً به من الشعراء الموشحين ، وإن كان بعضهم لم يلتزمه .

كل هذا التداخل بين الثقافتين العربية واللاتينية كان له طبعاً وجهه الآخر الذى أطنب فى وصفه الباحثون ألا وهو تأثر التراث الأسبانى خاصة والأوربى عامة بالتراث العربى لغة وأدباً وفكراً ، مما ينبغى استقصاؤه كما جاء ذكر أدباء أوربا ومفكريها المتأثرين بالفكر العربى .

وليس فى كل هذا الذى قلت شىء جديد ، وإنما هى معارف شائعة بين علماء الأندلسيات تجدها مفصلة وتجد أكثر منها فى كتاب الأستاذ الدكتور عبدالعزيز الأهوانى «الزجل فى الأندلس » وفى كتب أمثاله من العلماء الراسخين فى هذا اللون من الدراسة سواء فى البلاد العربية أو بين المستشرقين ، وليس من شك فى أن حالة التزاوج الثقافى هذه كانت أقل وضوحاً فى شمال إفريقيا منها فى الأندلس ذاتها ، ولكن هذه الصورة التى رسمناها تعطى فكرة واضحة عن حالة الاختلاط الواضح فى عصر ابن خلدون · وابن خلدون بالذات ، رغم أنه ولد فى تونس وكان مسرح تحركاته الأولى ، إلى مابعد سن الأربعين فى شمال إفريقيا ، إلا أن روابطه الروحية والفكرية والاقتصادية بل والعرقية أيضاً شديدة الاتصال بالأندلس وهى لم تقتصر على مجرد السفارات والزيارات الطارئة .

فقد كانت أسرته من أشبيلية وإذا كانت أسرته قد نزحت عنها بعد مولده بزمن طويل ، إلا أن تقادم العهد لم ينسه أن يذكر أملاك أسلافه فيزورها فى أشبيلية ولم يطمس معالمها رغم انتقالها إلى يد نبلاء الأسبان حتى بيدرو ابن بعده

ألفونس عاهل أشبيلية بردها إليه . وقد كانت له مصالح اقتصادية فى غرناطة أو بالقرب منها منذ أن أقطعه سلطان غرناطة قرية ألبيرا وكانت له صداقات وعداوات حميمة وطويلة فى الأندلس مع لسان الدين بن الخطيب وزير بنى الأحمر فى غرناطة ومع غير ابن الخطيب، وهو حين يريد أن يعتكف من السياسة ودسائسها وأخطارها فى شمال إفريقيا يقول لنا إنه طلب الاعتكاف للعلم فسافر إلى الأندلس ليعتكف فى غرناطة ، ومن هذا ترى أن ابن خلدون كان لديه أكثر من سبب يربطه بثقافة اللاتين وبلغتهم . ولم يبق إلا أن ندرس ماذا أخذ بن خلدون من من ثقافة اللاتين ثم ماذا أعطى ابن خلدون ثقافة اللاتين ولغتهم .

عَبْدُ الرَّحمَنِ بنُ خلدُونْ

فليـوف القومية

كان أوروسيوس قسا أسبانيا فر من أسبانيا إلى شمال إفريقيا أمام اضطهاد القوط ، وفى شمال أفريقيا خالط القديس أوغسطين فوجهه أوغسطين إلى كتابة تاريخ الخليقة حتى سقوط روما فى يد الأريك ملك القوط سنة ٤١٠ ، فدون أوروسيوس كتابه المعروف باسم « التاريخ للرد على الكفار » أو « القصص ضد الوثنيين » ، إذا أردنا الترجمة الحرفية

ونعرف من « طبقات الأطباء والحكماء » لابن جلجل ، وهو من أهل المغرب فى القرن العاشر ، أن تاريخ أوروسيوس كان أحد كتابين أهداهما رومانوس إمبراطور القسطنطينية لعبد الرحمن الناصر الخليفة فى الأندلس ، ويذكر ابن جلجل أن رومانوس كتب خطابا لعبد الرحمن الناصر يقول فيه « أما كتاب هرشيوش ، فعندك فى بلدك من اللاطينيين من يقرؤه باللسان اللاطينى وإن كاشفتهم عنه ، نقلوه لك من اللاطينى إلى اللسان العربى . » ولابن خلدون نفسه روايتان فى ترجمة تاريخ أوروسيوس ، رواية أن الترجمة من عمل قاضى النصارى وترجمانهم فى قرطبة بالاشتراك مع قاسم بن أصبع والثانية أن مترجميه « مسلمان » « كانا يترجمان للخلفاء الإسلام فى قرطبة وهما معروفان ووضعا الكتاب . » وسواء أتمت الترجمة فى عهد الناصر أو فى عهد المستنصر حسب مايرى بعض العلماء ، وكلاهما فى القرن العاشر ، أو تمت فى عهد آخر ، فهى على كل حال قد سبقت ابن خلدون وكان فى إمكانه الاطلاع عليها .

ونظرية أوروسيوس فى التاريخ تتبلور فى ثلاث أفكار : الفكرة الأولى هى نظرية القصاص الإلهى ، والفكرة الثانية هى نظرية الحق الإلهى ، والفكرة الثالثة هى نظرية الجامعة المسيحية .

أما نظرية القصاص الألهى ، فجوهرها أن قيام الدول وانهيارها ، أو ازدهارها وفسادها ، مرده إلى شيء واحد وهو قرب المجتمع أو بعده عن الله . فكل الكوارث التى تحل بالشعوب ليست إلا مظهرا لغضب الله على البشر بسبب بعدهم عن طريق الإيمان ، لهذا جاء تاريخ أوروسيوس بمثابة تاريخ الكوارث التى حلت بالبشرية وقوضت الأمبراطوريات واحدة تلو الأخرى ، المصرية والبابلية والفارسية واليونانية والرومانية ، وآخر هذه الكوارث طبعا كان كارثة سقوط روما فى يد برابرة الشمال من القوط فى ٤١٠ ، فالكتاب إذن بمثابة تفسير لسقوط الإمبراطورية الرومانية أولا وما سلفها من إمبراطوريات ثانيا بموجب قانون العدالة الإلهية ، والتاريخ البشرى إذن عند أوروسيوس هو قصة « الجريمة والعقاب » على نطاق الشعوب لا على نطاق الأفراد ، كما يقول العلامة جيلسون .

وأوروسيوس حين يكتب عن المجتمعات الوثنية يسميها « الغرباء عن مدينة الله » ، تلك التى بشر بها القديس أوغسطين ووعد الناس بها عندما يملأ الإيمان كل القلوب . وإذا كان معاصروه قد ذاقوا الأهوال الشداد من جراء عدوان القوط على الإمبراطورية الرومانية فأسلافهم ، كما يروى التاريخ قد ذاقوا أهوالا أشد لسبب بسيط وهو أنهم أكثر وثنية منهم وأبعد عن الله والمسيح منهم . فالعلامة الفاصلة عنده إذن هى مجيء المسيح وظهور المسيحية ، وبتقدم المجتمع نحو المسيحية الشاملة الحقيقية ، أو قل الإيمان الشامل الحقيقى ، يخف ما يتعرض له من كوارث ، لأن الغضب الإلهى عليه يخف ولأنه يقترب من « مدينة الله »

الإمبراطوريات عند أوروسيوس كانت موغلة فى البؤس بقدر ما كانت موغلة فى الوثنية ، وبناء عليه فهو يحاول أن يثبت أن الرومان رغم خراب ديارهم وانهيار دولتهم فى عصره أقل بؤسا من أسلافهم . أما أن الرومان آثمون ويستحقون

العقاب الإلهى فهذا يدلل عليه أوروسيوس بقوله أن جنودهم خرجت لقتال شعوب آمنة غير معروفة ولا سترقاقهم ، فلا فرق إذن بينهم وبين دولة الإسكندر التى خرجت لقتال شعوب آمنة وغير معروفة . وإذا كان عدوان الإسكندر هذا قد استوجب الغضب الإلهى عليه فعدوان الرومان أيضا قد استوجب الغضب الإلهى عليهم .

وجوهر هذه النظرية فى أوروسيوس فكرته أن كل سلطة آتية من الله ، وأول سلطة هى الملوك ، ومن سلطة الملوك تنبع بقية السلطات فتغير الدول عنده آت من العناية الإلهية ، بسبب زيغ الملوك والمجتمعات وابتعادهم عن الإيمان بقدرة الله أو علمهم بهذه القدرة

ونظرية أوروسيوس فى انبثاق كل سلطة دنيوية من الله مبنية على فكرة القديس أوغسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدنى بموجب الناموس الشامل الذى أعطاه للبشرية فيما أرسل من ديانة . فشمول هذا القانون وانبثاقه من إرادة الله يجعل سنن البشر القديمة التى يحكم بها المجتمع شريعة إلهية . وبهذا تختلط فى أوروسيوس كما تختلط فى القديس أوغسطين فكرة الدولة المدنية والدولة الدينية ، وتلتقيان فى فكرة « مدينة الله » أو المدينة الفاضلة » وهى مجتمع لا فرق فيه بين شرائع الدين وشرائع الدنيا ، مجتمع تختلط فيه الكنيسة بالدولة ، أو تصبح فيه الدولة أداة من أدوات الكنيسة بتعبير أدق . وهى نظرة إلى المجتمع أدت فيما بعد إلى ظهور مبدأ حق الملوك الإلهى واستقرت عليها ثيوقراطية العصور الوسطى .

هذا رأى أوروسيوس فى القصاص الإلهى ، وهذا رأيه أيضا فى الحق الإلهى ، فلننظر الآن فى رأيه فى الجامعة المسيحية

من رأى أوروسيوس أن أعظم مظهر من مظاهر التقدم أصابته الإمبراطورية الرومانية كان تحقيق وحدة العالم الرومانى فى ظل المسيحية وإنشاء ما يمكن

أن يسمي « بالجامعة المسيحية » وهى الفكرة الكامنة فى كلمة « إكليزيا » أى الكنيسة ، ومعناها « الجامعة » . وقد كان الرومان فى رأيه إمبراطورية واسعة الاطراف حقا أيام الوثنية ، ولكنها لم تتم قط على فكرة الجامعة ولم تبلغ أبداً مبلغ الوحدة إلا منذ ظهور المسيح وانتشار دينه فى أرجاء الامبراطورية فهى منذ ذلك الوقت قد تحولت إلى وحدة حقيقية ، أو بعبارته هو « لأن ما اغتصبته روما من ذوينا بالحديد لتنفقه على أسباب ترفها ، غدت اليوم تتقاسمه معنا للانتفاع المشترك بالخير العام » وهو يقول إن قسوة الرومان فيما مضى على الشعوب المستعمرة ربما تجاوزت قسوة الشعوب المستعمرة على الرومان . ولكن الوحدة الرومانية لها على الأقل فائدة واحدة جليلة ، وهى أنه فى ظلها يستطيع كل مضطهد فى جزء ما من أجزاء الامبراطورية أن ينتقل إلى أى جزء آخر دون أن يحس أنه غريب عن وطنه وهذا عين ما وصف به حالته الشخصية حين قال : « جئت رومانيا ومسيحيا إلى رومان ومسيحيين » . وهذه الوحدة تجعل من العالم المسيحى وطنا واحداً لأن الامبراطورية تحكمها فى كل أركانها نفس القوانين النابعة من السلطان الإلهى منذ دخولها فى دين المسيح . « وهذه هى نعم زماننا » كما يقول أوروسيوس . وهو يناشد أهل زمانه ألا ييتئسوا كثيرا لخراب دولتهم وأن يخضعوا لمشيئة الله . وهو يذكرهم أن الأريك عاهل القوط الذى خرب روما لم يكن فى نهاية الأمر إلا مسيحياً مثل الرومان ، وأنه حمى الكنائس حتى وهو يشيع الدمار فى المدينة الخالدة .

هذه إذن نظريات أورسيوس الهامة فى فلسفة التاريخ ، وهى نظريته فى القصاص الإلهى ونظريته فى الجامعة المسيحية . وقد لونت هذه النظريات الفكر السياسى والدينى طوال العصور الوسطي .

وإذا كانت فكرة أوروسيوس عن مصدر السلطة الإلهى قد نسفتها أفكار

الرينسانس ، فإن فكرته عن الجامعة المسيحية لم تنجح فى نسفها تماما فكرة الكنيسة القومية التى جاءت بها حركات الإصلاح الدينى كالبروتستانتية وما إليها ، بل وجدت ما يجدد شبابها فى فلسفة بعض أقطاب الرينسانس أنفسهم من أمثال إرازموس والسير توماس مور وعامة من نجمعهم اليوم فى مدرسة واحدة طلبت إصلاح المسيحية داخل إطار الكنيسة الجامعة . الكنيسة الكاثوليكية .

فلننظر الآن ماذا أخذ ابن خلدون من هذا الفكر السياسي الاجتماعى الدينى الذى ساد فى العصور الوسطى حتى عصره وما بعد عصره . فنحن نعلم من « رحلة » ابن خلدون ضمنا أن مبدأ حق الملوك الإلهى انتقل من أوروبا إلى بعض أجزاء العالم الإسلامى ، ومنها مصر مثلا ففى الرسالة التى أوردها ابن خلدون فى « رحلته » قائلا أن السلطان الظاهر بعث بها إلى سلطان تونس يرجوه فيها أن يأذن لأسرة ابن خلدون فى اللحاق بعائلهم فى القاهرة ، نجد أن السلطان الظاهر يصف نفسه فى الديباجة بأنه « ظل الله فى أرضه ، القائم بسنته وفرضه » .

وواضح أن تلقيب الملك بظل الله على الأرض لا يكون إلا فى مجتمع يعمل بنظرية حق الملوك الالهى .

ويأخذ ابن خلدون بنظرية الدورات التاريخية التى نجدها فى أوروسيوس ولكنه يختلف عنه فى تفسير قيام الدولة وانهيارها . ففى ابن خلدون لا نجد أثرًا لنظرية القصاص الإلهى هذه التى بنى عليها أوروسيوس فلسفته فى التاريخ . بل نجد نظرية أخرى هى النظرية البيولوجية أو العضوية فى فهم نشوء الدول وارتقائها ثم انهيارها واندثارها . فعند ابن خلدون أن الدول كالأفراد لها دورة حيوية كدورة الحياة الفردية سواء بسواء . لها شبابها ولها رجولتها ولها شيخوختها

ثم يكون موتها واندثارها . وهو ما يسميه ابن خلدون فى « المقدمة » بالأجيال الثلاثة فى عمر كل دولة . أو بعبارته هو :

« و إنما قلنا إن عمر الدولة لايعدو فى الغالب ثلاثة أجيال ، لأن الجيل الأول لم يزالوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها من شظف العيش والبسالة والافتراس والاشتراك فى المجد » .

وهذه مرحلة الشباب الطائش .

« والجيل الثانى تحول حالهم بالملك والترفه من البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف والخصب » .

وهذه مرحلة الرجولة المنعمة .

« وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن . . . ويبلغ فيهم الترف غايته بما تبنقوه من النعيم وغضارة العيش . فيصيرون عيالا على الدولة ، ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم . وتسقط العصبية بالجملة وينسون الحماية والمدافعة والمطالبة . . فإذا جاء المطالب لهم لم يقاوموا مدافعته فيحتاج صاحب الدولة حينئذ إلى الاستظهار بسواهم من أهل النجدة ويستكثر من الموالى . . حتى يأذن الله بانقراضها فتذهب الدولة بما حملت . . »

وهذه مرحلة الشيخوخة الواهنة .

وفى الجيل الرابع تموت الدولة موتاً طبيعياً كما يموت الأفراد من الشيخوخة ، وتخلفها دولة أخرى فتية عاتية لا تلبث أن تتحضر وتتمدن وتتخنث حتى يدب الهرم فى أوصالها فتنفق كما نفقت الأولى وهكذا دواليك .

هذا إذن محور فلسفة التاريخ فى ابن خلدون ، وهو كما ترى خال من كل تلك الغيبيات الشائعة فى فلسفة أوروسيوس والعصور الوسطى من كل ما أخذته

تلك العصور عن القديس أوغسطين وما لم تأخذه . وتاريخ ابن خلدون هو فى جوهره تتبع لهذه الظاهرة وتطبيق لهذه النظرية فى مختلف المدنيات التى سرد تاريخها بما فيها المدنية العربية ، وهو بمثابة قصة الكون والفساد فى الحضارات الإنسانية المتعاقبة

أما كيف يتم تأسيس الدولة وكيف يتم فسادها ، فقد فسره ابن خلدون بأن عامل بناء الدولة هو العصبية أو مانسميه اليوم بالقومية ، أما انحلاله فمرده إلى عاملين هما الترف والطغيان . . أو مايسميه هو «الترف والقهر» . . أو بعبارة ابن خلدون فى « المقدمة » :

واعلم أن تمهيد الدولة وتأسيسها كما قلناه إنما يكون بالعصبية ، وأنه لابد من عصبية كبرى جامعة للعصائب مستتبعة لها ، وهى عصبية صاحب الدولة الخاصة من عشيرة وقبيلة ، فإذا جاءت الدولة طبيعة الملك من الترف وجدع أنوف أهل العصبية ، كان أول مايجدع أنوف عشيرته وذوى قرباه المقاسمين له فى اسم الملك ، فيستبد فى جدع أنوفهم بما بلغ من سوادهم ، ويأخذهم الترف أيضاً أكثر من سوادهم لمكانهم من الملك والعز والغلب ، فيحيط بهم هادمان وهما الترف والقهر » .

ثم يحدثنا ابن خلدون حديثاً مستفيضاً عن مظاهر الترف والطغيان وعن نتائجهما من اغتصاب أموال السواد ، أى الشعب ، بالضرائب الظالمة وما إليها حتى يهمل الناس عملهم فيشيع الفقر وتكثر المجاعات وعندئذ يلجأ إلى الأنصار غير الطبيعية وينعزل الحاكم عن الرعية أو بلغة ابن خلدون « فينفرد صاحب الدولة عن العشير والأنصار الطبيعية» ، وعندئذ يلجأ إلى الأنصار غير الطبيعية فى حماية دولته . من العصبيات أو القوميات الأخرى الناشئة التى تحس تخلخل الدولة فتطاولها وترهقها حتى إذا ما سنحت لها الفرصة وعرفت أن الفساد قد

استشرى حتى دب فى كل أوصال الدولة فأضعفها تحدّيها وناجزتها وقهرتها وأزالتها من الوجود .

فكل حضارة عند ابن خلدون تحمل جرثومة انحلالها فى باطنها ، بسبب كونها كائنا حيا تجرى عليه نواميس الحياة العضوية من ميلاد ثم فتوة ثم نضوج ثم هرم ثم موت ، وليس لأية علة أخرى غيبية أو أخلاقية كتلك التى ذهب اليها أوروسيوس ومن بعده العصور الوسطى الأوروبية فى مجموعها . ومن أجل هذا يمكن أن نقول أن فلسفة ابن خلدون فى التاريخ كانت ثورة على الفكر الاجتماعى والسياسى فى العصور الوسطى ، وأنها من نفس النسيج الذى نسج منه الفكر الاجتماعى والسياسى فى عصر النهضة الأوروبية أيام أن كان الفكر الاجتماعى والسياسى الجديد الثائر على قيم العصور الوسطى تؤرقه مشكلة كبرى هى مشكلة فصل الدين عن الدولة ورفع نير الكنيسة عن رقاب الملوك والرعية على السواء . كما نجد فى رسالة «أدي مونا رخيا» أى «فى الملكية» ، التى كتبها دانتى العظيم (١٢٦٥ — ١٣٢١) وفى رسالة « حامى السلام » التى كتبها المفكر مارسيلو دى بادوا فى ١٣٢٤ وغيرهما من دعاة الفصل بين الدين والدولة ومن دعاة الأرسطاطاليسية الجديدة فى فجر الرينيسانس ومن المتأثرين بفلسفة ابن رشد القائمة على الفصل بين العقل والعقيدة ، مهما اختلفت آراؤهم فى مدى هذا الفصل أو فى مسوغاته أو فى وسائله وغاياته ، وعامة ما اصطلح المؤرخون على تسميته بمبادىء الفكر البورجوازى .

فبينما فكر العصور الوسطى الأوربية التابع من أوغسطين وأوروسيوس يجعل الله مؤسس الدولة والمجتمع المدنى ويرى قيام الدول وانهيارها بمقدار قربها أو بعدها عن الله ، نجد أن ابن خلدون يجعل القومية مؤسسة الدولة والمجتمع المدنى ويرى قيام الدولة وفسادها دورة حيوية حتمية شبيهة بدورة الحياة نفسها.

وقد فصل ابن خلدون رأيه فى العلاقة بين الدين والدولة فى « المقدمة » فى فصلين رئيسيين وضح فى أحدهما « أن الدعوة الدينية تزيد الدولة في أصلها قوة على قوة العصبية » ووضح فى الآخر « أن الدعوة الدينية من غير العصبية لا تتم » . أو باختصار إن عند ابن خلدون أن الدين يدعم الدولة ، ولكن القومية أساس فى مجد الدولة والدين جميعا . ولا شك أن ابن خلدون كان يرى وراء كل دولة عظيمة إما ديانة عظيمة أو دعوة حق يؤمن به الناس فيحرر القوى الكامنة فيهم ويطلقهم من انطوائهم ، ولكنه كان يرى أيضاً أن إيمان الناس بأى دين أو عقيدة أو فلسفة اجتماعية كبرى غير مجد ما لم يؤيده الكيان القومى فهو عنده بمثابة حق بغير قوة ومصيره الضياع .

من أجل هذا كله ينبغى أن نربط بين فكر ابن خلدون والفكر الاجتماعى فى أوروبا فى عصر النهضة الأوروبية .. وهو رغم أنه قرأ أوروسيوس بعمق شديد ونقل منه الصفحات بل والفصول وأشار إليه فى مواضع ومواضع ، وقف منه وقفة مفكرى الرينسانس الذين ناصروا الفكرة القومية على حساب الثيوقراطية أو الحكومة الدينية .

وإذا كان توافقا فى الآراء ما قاله مارسيلو دى بادوا مؤلف « حامى السلام » فى ١٣٢٤ من أن الدولة كائن عضوى كجسم الانسان . له من الأعضاء والوظائف ما لجسم الإنسان من أعضاء ووظائف ، وما قاله ابن خلدون من أن الدولة كائن عضوى يجرى عليها ما يجرى على الكائنات العضوية من قوانين الحياة . فهى تنمو فى شبابها وتنضج فى رجولتها وتهرم فى شيخوختها ثم تموت ويعقبها ما هو أقل منها عقلا ومدنية وأكثر منها فتوة وشراسة ، إذا كان هذا مجرد توافق فى الأفكار فلنكتف بهذا القدر ولنقل إنه مجرد توافق فى الأفكار . ولو كان ابن خلدون مديناً لمارسيليو دى بادوا بهذه الفكرة لكفاه مجداً وعظمة أنه جعل

منها نظرية كبرى تتجاوز المجتمع الواحد المحدود إلى محيط المجتمعات الإنسانية المتعاقبة ، وجعل منها نافذة نطل منها على الإمبراطوريات العظيمة وهى تدخل التاريخ ثم تخرج منه كأن ذلك يجرى بقدر محتوم .

وفكرة الدورات التاريخية العضوية هذه لم تلبث أن أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الفكر الاجتماعى والتاريخى . . نجدها فى فلسفة هربرت سبنسر فى القرن التاسع عشر ونجدها فى فلسفة شبنلجر صاحب كتاب « انهيار الغرب » كما نجدها فى موقف العلامة توينبى من التاريخ . ومهما قيل فى شدة اختلافهم فلا شك أن الأصل فى نظريتهم واحدة وهو فكرة الكون والفساد .

هذا إذن هو الجديد فى ابن خلدون ، أو هذا إذن هو بعض الجديد . الدول أحياء وتعاقبها كتعاقب الأجيال فى الأحياء ، الحى يحمل فى أحشائه جرثومة فنائه ، كذلك الحضارة تحمل فى أحشائها جرثومة فنائها . إنهيار الحضارات لا يرد إلى غيبيات إلهية أو قصاص إلهى جزاء على الابتعاد عن روح الدين كما قالت العصور الوسطى أخذاً عن أوغسطين وأورسيوس ولكن يرد إلى دورة طبيعية كدورة الحيوان والنبات بفساد القومية وانتشار المدنية . . الجامعة الدينية أو الوحدة المذهبية وحدها غير كافية لإقامة الدولة كما كانت العصور الوسطى تتصور ، ما لم تؤيدها الجامعة القومية .

ابن خلدون،
والفكر البرجوازى

أما وقد بينا أن الفكر الاجتماعى والتاريخى والسياسى فى العصور الوسطى الأوربية كان يرتكز على فكرة القديس أوغسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدنى ، فمدينة الله إذن ينبغى أن تحكمها حكومة دينية بشرائع الدين . أما وقد رأينا أن « حكومة الله » هذه كما كانوا يسمونها أو « الثيوقراطية » بلغة المفكرين السياسيين قد قامت على أساس أن القانون إلهى وأن الحق إلهى ، فقد بينا فى الوقت نفسه كيف أن ابن خلدون المفكر ثار مع الثائرين فى نهاية العصور الوسطى ومنذ أوائل الرنيسانس حين ذهب إلى أن الطبيعة هى مؤسسة المجتمع المدنى ، وحين قال بأن القانون طبيعى وبأن الحق طبيعى .

وبهذا يكون مقام ابن خلدون فى تراث الفكر الإنسانى بين طبقات الفلاسفة الذين اصطلحنا على تسميتهم بفلاسفة البورجوازية . بل يكون ابن خلدون قمة من قمم الفكر البرجوازى الثورى الذى تصدى للاقطاع فهدمه ، وتصدى لحق الملوك الإلهى فهدمه ، وأنشأ ما يسمي بنظرية القانون الطبيعى وبنظرية الحق الطبيعى لينقض نظرية القانون الإلهى ونظرية الحق الإلهى .

وهذا ما يجعل من أوجب الواجب علينا أن نعد ابن خلدون جزءاً لا يتجزأ من حركة « الهيومانزم » أو « المذهب الإنسانى » الذى انتشر فى عصر النهضة . وهى فى صميمها حركة الفكر البورجوازى الثائر التى نسفت المجتمع الإقطاعى فى العصر الوسيط .

أنظر إليه وهو يتحدث عن منشأ البداوة والحضارة فى أكثر من فصل من « المقدمة » ويثبت لنا « أن أجيال البدو والحضر طبيعية » كما يقول . وهى عنده طبيعية لأنها تنقسم عنده بحسب وسائل الإنتاج . فهو يقول :

« اعلم ان اختلاف الأجيال فى أحوالهم إنما هو باختلاف نحلتهم من المعاش فإن اجتماعهم إنما هو للتعاون على تحصيله وابتداء به بما هو ضرورى منه ونشيط قبل الحاجى والكمالى » .

ومعنى هذا الكلام الخطير هو أن « المجتمع » إنما ظهر نتيجة لرغبة الناس فى التعاون على مختلف وجوه المعاش . يبدأون بالضرورى منها ثم يتقدمون إلى الكمالى . أما البدو فتعاونهم قاصر على المقدار الذى يحفظ للانسان حياته كالزراعة الساذجة والرعى « فكان اختصاص هؤلاء بالبدو أمراً ضروريا لهم وكان حينئذ اجتماعهم وتعاونهم فى حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والسكن والدفاءة إنما هو بالمدار الذى يحفظ الحياة . ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه للعجز عما وراء ذلك » أما إذا تعاون الناس فى « تحصيل ما فوق الحاجة » « وتعاونوا فى الزائد على الضرورة » من مأكل ومشرب وملبس ومسكن وظهرت بينهم الصناعة والتجارة والعلوم والآداب ألخ .. فقد خرجوا إذن من مجتمع الفطرة أو البداوة إلى مجتمع الحضارة أو المجتمع المدنى . وهذا عند ابن خلدون يثبت « أن أجيال البدو والحضر طبيعية لا بد منها كما قلناه » .

ولقد يبدو أن هذه كلها بديهيات لا تحتاج إلى مفكر عظيم مثل ابن خلدون لشرحها لنا . ولكنها فى الواقع أعمق مدلولا مما يبدو فى ظاهر الأمر لأنها بمثابة حجر الزاوية فى نظرية العقد الاجتماعى التى بشر بها الفكر البرجوازى الثورى فيما بعد تبشيراً كان له دوى فى كل البلاد ، وكان له الأثر الأكبر فى تشكيل فلسفات السياسة والحكم بل الأثر الأكبر فى تنظيم المجتمعات الإنسانية وأصول الحكم فى مختلف أرجاء العالم على أساس نظرية العقد الاجتماعى .

والافتراض الأول الذى تقوم عليه نظرية العقد الاجتماعى هو أن الإنسان

ليس كائنا اجتماعيا بموجب الحق الإلهى، ولكن بالاتفاق مع إخوته فى الإنسانية على أن يتعاونوا فيما فيه خيرهم جميعا كما قال ابن خلدون .

وإذا شئت مزيداً من التحديد فابن خلدون لا يتحدث عن «الضرورة» إلا فى حدود البداوة . أما المجتمع المدنى فلا ضرورة فيه و إنما فيه تعاون على استحداث المدنية فحسب . فهو تعاقد اجتماعى أساسه الرغبة فى تعميق معنى الحضارة . وهذه الفكرة أصيلة فى الفكر البرجوازى لأنها تتميز عن الفكرة الإقطاعية وعن الفكرة الاشتراكية الماركسية فى تفسير نشأة الحياة الاجتماعية .

أما الفكرة الإقطاعية فقد أسلفنا أنها تفسر المجتمع بأنه جامعة روحية أولا وقبل كل شىء تقوم بين البشر أو بين المؤمنين بموجب القانون الإلهى أو الشريعة الالهية التى تنفذ إلى أصغر صغير فى المجتمع من خلال رأس المجتمع لذى يحكم بالحق الإلهى مطبقا القانون الإلهى . وأما الفكرة الاشتراكية الماركسية فهى تنقض فكرة العقد الاجتماعى باعتبار أن التعاقد فيه معنى التراضى من ناحية، و باعتبار أن التعاقد فيه معنى الاستقلال الفردى السابق على الاجتماع .

والفكرة الاشتراكية الماركسية تنادى بأن الوجود الاجتماعى سابق على الوجود الفردى وليس لاحقا له مستشهدة دائما بأن الطبيعة لا تعرف حبة الرمل ولا ورقة الشجر ولا قطرة الماء ولكن تعرف رمال الصحراء وأشجار الغابات ومياه المحيطات وبأن الطبيعة ليست فيها نحلة واحدة ولا نملة واحدة ولا شاة واحدة و إنما فيها من كل نوع أسرابا وقطعانا .

وهى تخرج من هذا كله بأن الوجود الفردى هو المتأخر وبأن الإنسان لا يدخل فى حياة اجتماعية لأنه موجود فيها أصلا وبالتالى فكل ما يوضع من نظم وقوانين للمجتمعات يجب أن تكون غايته الجماعه قبل أن تكون غايته الفرد .

ولاشك أن ابن خلدون قد أخذ بالرأى الشائع على كل لسان بأن « الإنسان

مدنى بالطبع »وبأن الإنسان حيوان اجتماعى وهو من صميم أفكار أرسطو ولكنه مثل أرسطو لم يذهب فى فهم الاجتماع الطبيعى إلى درجة التجميد الإنسانى الذى يجعل الوجود الاجتماعى غيبية من الغيبيات ، بل حدد لقيام المجتمع هدفا كما حدد لقيام الدولة هدفا كأرسطو فى كتاب «السياسة» وهو اشتراك الناس فى «تحقيق الخير» «واشتراك الناس فى تحقيق الخير الأعلى» على التوالى. فأدخل مقدمات فكرة العقد الاجتماعى فى علمى الاجتماع والسياسة .

أما أن ابن خلدون قرأ أرسطو فهذا مالا يمكن أن يقوم فيه جدال لأنه يعرض فلسفته فى عدة مواضع ويتعرض لها .

وإذا كان قد رفض بعض نظريات أرسطو ،أو وقف منها موقف الناقد فهذا لا يمنع أنه قرأ كتاب أرسطو «الكون والفساد» وتأثر به بل وطبقه وجعل منه نظرية اجتماعية كبرى تقيس دورة الحضارات بدورة الأحياء . فابن خلدون كتب فى المقدمة :

« إعلم أن العالم العنصرى بما فيه كائن فاسد ، لا من ذواته ولا من أحواله ، فالمكنونات من المعدن والنبات وجميع الحيوانات ، الإنسان وغيره ، كائنة فاسدة بالمعاينة ، وكذلك مايعرض لها من الأحوال.. الصنائع وأمثالها ألخ .»

حين كتب ابن خلدون هذا لم يكتف بأن عامل الإنسان معاملة الحيوان من حيث تبويبه بين كائنات الخليقة، الحيوان الناطق طبقا لما يقول أرسطو، ولكنه أخذ بنظرية أرسطو فى الكون والفساد وتجاوزه فيها بأن طبقها على مدار الحضارات الإنسانية كلها وتتبع الكون والفساد فى عامة إمبراطوريات التاريخ كذلك ليس من شك فى أن ابن خلدون قرأ «السياسة» لأرسطو فهو ينتقد أو ينتقد نسخة فاسدة منه كانت شائعة فى أيامه بين المثقفين وهو يحلله فى «المقدمة» . كذلك ليس من شك فى أنه قرأ «الأورجانون» وهو «منطق» أرسطو لأنه يحلله أيضا فى « المقدمة » .

من أجل هذا نستطيع أن نقول أن ابن خلدون رغم اطلاعه على التراث القديم وعلى تراث معاصريه العربى منه وغير العربى فى مشرق الأرض ومغربها لم يفقد أبداً شخصيته المستقلة التى جعلته يتمثل كل هذا التراث ويبتكر فى أسس الاجتماع وفى فلسفة التاريخ خطير النظريات التى جعلت منه قطبا من أقطاب الفكر الاجتماعى والسياسى معاصراً لعصر النهضة الأوربية وركنا ركينا من أركان الفكر البوجوازى الثائر الذى كان يومئذ مرحلة جبارة من مراحل القضاء على الإقطاع وعلى نظرية الحق الإلهى فى أوربا . ولا يسعنا إلا أن نقول إن فلسفة ابن خلدون كانت كفيلة بأن تطلق فى العالم العربى شرارة البحث العلمى فتساير البلاد العربية بلاد أوربا فى نهضتها الحديثة وتثور مثل ثورتها على الإقطاع وعلى نظرية الحق الإلهى المتمثلة فى الثيوقراطية ، لولا أن العالم العربى ابتلى من بعده قرونا طويلة بالامبراطورية التركية العثمانية التى قضت على روح القومية فيه ووحدته على طريقة العصور الوسطى فى ظل جامعة دينية روحية خاضعة للخليفة العثمانى فى استانبول .

ومن الناس من يربط نظرية ابن خلدون فى ظهور المجتمع وفى تعاقب الدول بنظرية المادية التاريخية أو نظرية الجبر التاريخى التى تستند عليها الفلسفة الاشتراكية الماركسية لمجرد قوله أن تطور وسائل الإنتاج تحدد تطور المجتمعات من البداوة إلى الحضارة وبالعكس ، ومن الناس من ينسب إلى ابن خلدون النظرة المادية الجدلية إلى التاريخ لمجرد أنه قال أن لكل دولة بداية وقمة ونهاية . فإن كان الأمر كذلك فقد وجب أن نربط أرسطو أيضا بنظرية الحتمية التاريخية وبنظرية المادية الجدلية لأنه قال إن لكل شىء بداية ووسطا ونهاية ولأنه شرح شرحاً تفصيلياً فكرة الكون والفساد .

والحقيقة التى لامراء فيها هى أن ابن خلدون كان أبعد ما يكون عن

الفكرة الاشتراكية كما ذهب البعض ، ماركسية كانت أو ديمقراطية أو فاشية ، وأنه كان جزءاً لا يتجزأ من فكر الطبقة المتوسطة أو الفكر البورجوازى الثورى الذى دك معاقل الإقطاع فى نهاية العصور الوسطى وفى أوائل الرنيسانس .

فنظريته فى تعاقب الدول والحضارات بفعل قانون الكون والفساد ليست نظرية مادية فى شىء بل نظرية بيولوجية صميمة أى نظرية حيوية عضوية بلغت قمتها حين بلغ الفكر الاجتماعى البورجوازى قمته فى فلسفة هربرت سبنسر فى القرن التاسع عشر ، وهو الذى ربط بين حياة المجتمع وحياة الكائن العضوى فى نظرية شاملة ربطا عرضه لمدح الكثيرين ولنقد الكثيرين .

بل هى نظرية غيرمادية لسبب بسيط هو أنها تجعل الإنسان منشىء حضارته وتجعل الانسان فاعلا فى الطبيعة لامفعولا فيه من الطبيعة إلا فى حدود البيئة الصارمة التى لاسلطان له عليها كالأتربة والمناخ الخ . . وإلا فى حدود تلك الدورة الأبدية دورة الكون والنضوج والفساد . أما علاقة الإنسان بوسائل إنتاجه فابن خلدون يعد أنها من عمل الإنسان الذى يبنى حضارته بيديه ولا يذكر لنا شيئا عن أثرها فيه إلا أنها تفسده وتمشى بالنخل فى كيانه بما تعلمه إياه من بذخ وترف وإخلاد إلى الدعة والدماثة بما يفقده الفضائل الفطرية كالشجاعة والقدرة على الكفاح وبما يجعله هدفا سهلا لكل مجتمع فتى ناشىء سلحته الفطرة بالبربرية اللازمة للسطو والعدوان . وهذا الإيمان بالإنسان والتبشير بأن الإنسان بانى حضارته وأمجاده هو ما اصطلح مؤرخو الفكر على تسميته بالهيومانزم أو المذهب الانسانى وهو أول قذيفة نسف بها الفكر البرجوازي الثورى مجتمع الإقطاع وفكرة القانون الإلهى التى حكم بها الإقطاع جامعة المؤمنين فى العصور الوسطى .

وإصرار ابن خلدون على الحق الطبيعى والقانون الطبيعى يتجلى فى عامة

ما كتب عن نظرية الدولة . فهو يقول فى « حقيقة الملك وأصنافه » من المقدمة « الملك منصب طبيعى للانسان لأنا قدبينا أن البشر لا يمكن حياتهم ووجودهم إلا باجتماعهم وتعاونهم على تحصيل قوتهم وضرورياتهم و إذا اجتمعوا دعت الضرورة إلى المعاملة واقتضاء الحاجات .. ومد كل واحد منهم يديه إلى حاجته يأخذها من صاحبه ، لما فى الطبيعة الحيوانية من الظلم والعدوان بعضهم على بعض ويمانعه الآخر عنها بمقتضى الغضب والأنفة ومقتضى القوة البشرية فى ذلك ويقع التنازع المفضى الى المقاتلة .. فاستحال بقاؤهم فوضى دون حاكم يزع بعضهم عن بعض .. و احتاجوا من أجل ذلك ذلك إلى الوازع وهو الحكم عليهم وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم .. ولا بد له فى ذلك من العصبية » من هذا نرى أن ابن خلدون يعتقد أن الدولة والحكومة والملكية تنشأ كلها بنشأة المجتمع وأنها تنشأ بموجب القانون الطبيعى وبموجب الحق الطبيعى ، وأنها نظام زمنى لا روحى فى جوهره لأنه يقوم على العصبية ، وظيفته الأولى حفظ الأمن فى المجتمع فى الداخل و الخارج .

وابن خلدون يصر على أن الملك أو صاحب الدولة لا يكون ملكا حقا إلا إذا تمتع بسلطان السيادة كما نقول نحن اليوم بحيث « لا تكون فوق يده يد قاهرة » ويقف ابن خلدون موقفاً واضحا من السلطة الدينية كما هى متمثلة فى الخلافة ومن السلطة الزمنية كما هى متمثلة فى الدولة ، فيقول إن تحول الخلافة إلى الملك ، أو الجامعة الروحية إلى دولة زمنية ، أمر طبيعى ولا غبار عليه ، بل أمر ضرورى لصيانة المجتمع من الفوضى . وهو يحدد الفرق بين نوعين من « القهر » فى حياة الإنسان أما السلطة الدينية فتتمثل فى القهر من الداخل بقوانين الدين أو الأخلاق أو بقوة « اليوجى » كما نقول نحن اليوم فالدين عند ابن خلدون كما هو عنده بزمن بعده . . قوة بوليسية فى نفس الإنسان

تقيم النظام فى المجتمع وتقيه من الفوضى أما السلطة الزمنية المتمثلة فى الدولة فهى تتجلى فى القهر من الخارج بمختلف وسائل القمع التى تملكها الدولة وهو قوة القوميسار كما تقول نحن اليوم .

ويتتبع ابن خلدون تحول الحكومة الدينية فى الإسلام إلى دولة زمنية ويرى فيه تحولا طبيعيا بل وضروريا .. فهو يقول :

فقد تبين لك كيف انقلبت الخلافة إلى الملك ، وأن الأمر كان فى أوله خلافة ، ووازع كل أحد فيها من نفسه وهو الدين وكانوا يؤثرونه على أمور دنياهم وإن أفضت إلى هلاكهم وحدهم دون الكافة فهذا عثمان لما حصر فى الدار فأبى ومنع من سل السيوف بين المسلمين مخافة الفرقة فقد رأيت كيف صار الأمر إلى الملك . وبقيت معانى الخلافة من تحرى الدين ومذاهبه . والجرى على منهاج الحق ، ولم يظهر التغيير إلا فى الوازع الذى كان دينا ثم انقلب عصبية وسيفا ، وهكذا كان الأمر لعهد معاوية ومروان وابنه عبد الملك . والصدر الأول من خلفاء بنى العباس إلى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معانى الخلافة ولم يبق إلا اسمها وصار الأمر ملكا بحتا وجرت طبيعة التغلب إلى غايتها ، واستعملت فى أغراضها من القهر والتقلب فى الشهوات والملاذ .

فقد تبين أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ، ثم التقت معانيهما واختلطت ، ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة والله مقدر الليل والنهار وهو الواحد القهار » .

ولقد يخيل لقارىء ابن خلدون أنه أسف على تحول الحكومة الدينية إلى دولة صريحة ، ولكنه فى الحقيقة يرى هذا تطورا طبيعيا بل وضروريا بل ولا بد منه لنشر الإسلام بقوة القومية والعصبية باعتبار أن الوازع الداخلى وحده غير كاف . والملك عنده ليس فساداً إلا إذا استخدم فى سبيل الباطل :

«وكذا الملك لما ذمه الشارع لم يذم منه الغلبة بالحق وقهر الكافة على الدين ومراعاة المصالح، وإنما ذمه لما فيه من التغلب بالباطل وتصريف الآدميين طوع الأغراض والشهوات.

أما إذا كانت العصبية فى الحق وإقامة أمر الله مطلوب، ولو بطل لبطلت الشرائع إذ لا يتم قوامها إلا بالعصبية كما قلناه من قبل».

من أجل هذا وقف ابن خلدون فى جانب الفكرة القومية والسلطان الزمنى باعتبار أنها الأداة الضرورية لنشر كل ديانة أو فلسفة اجتماعيه وأوضح هذا فى قوله «اعلم أن الملك غاية طبيعية للعصبية وليس وقوعه عنها باختيار.

إنما هو بضرورة الوجود وترتيبه كما قلناه من قبل، وأن الشرائع والديانات وكل أمر يحمل عليه الجمهور فلا بد فيه من العصبية، إذ المطالبة لا تتم إلا بها كما قدمناه، فالعصبية ضرورية للملة ووجودها يتم أمر الله منها».

من أجل هذا نقول أن ابن خلدون رسول من رسول القومية ظهر فى عصر تكون الفكرة القومية فى مغرب الأرض ومشرقها وهو عصر النهضة، ومن أجل هذا نقول أن ابن خلدون مفكر، آمن بالإنسان وحضارته وعلومه وآدابه وأمجاده ظهر فى عصر الهيومانزم أو المذهب الإنسانى، من أجل هذا نقول أن ابن خلدون كان ابنا شرعيا لحركة الرينسانس حين أعلن أن الدولة القومية بمعناها الزمنى الحديث خطوة متقدمة على الخلافة والبابوية والحكومة الدينية عامة، وقد كانت فلسفته خليقة بأن تجدد العالم العربى وتبعث فيه نهضته الأولى فيماشى النهضة الأوربية خطوة بخطوة لولا أن الترك العثمانين عادوا به القهقرى بما أقاموه من حكومة ثيوقراطية تحكمه بالخلافة من استانبول.

ومن أجل هذا أن نقول أن ابن خلدون مؤسس من مؤسسى الفكر البرجوازى.. بل البرجوازى الليبرالى على وجه التحديد، فهو يتعرض لمبدأ رأسمالية

الدولة و ينقضه فى قوة ووضوح فينهى — السلطان — عن الاشتغال باستثمار الأموال لزيادة إيرادات الدولة ، لأن « التجارة من السلطان مضرة بالرعايا مفسدة للجباية » .

فهو يلاحظ أن « الدولة إذا ضاقت جبايتها بما قدمناه من الترف وكثرة العوائد والنفقات وقصر الحاصل من جبايتها عن الوفاء بحاجاتها ونفقاتها ، واحتاجت إلى مزيد المال والجباية » لجأت إلى أساليب مختلفة كفرض ضرائب جديدة أو زيادة الضرائب القائمة فعلا أو إلى تنمية مواردها باستحداث التجارة والفلاحة « للسلطان » فتستثمر فى الحيوان والزراعة وفى البضائع وهذا عند ابن خلدون « غلط عظيم » لأن فيه كما يقول « مضايقة الفلاحين والتجار » وفيه منافسة مجحفة بالرعايا ، وجه الإجحاف فيها أن « الرعايا متكافئون فى اليسار متقاربون فالمنافسة بينهم مشروعة ومنتجة ولكنهم يقفون عاجزين أمام الدولة » إذا رافقهم السلطان فى ذلك وماله أعظم كثيراً منهم » . والحل عنده هو أن تمد الدولة إلى زيادة مواردها لا بالدخول فى القطاع العام كما نقول نحن اليوم ولكن بالضرائب العادلة .

و ابن خلدون فى كل هذا لم يكن يتحدث عن تجارب اشتراكية كان يجربها الحكام فى أيامه ، وإنما كان يتحدث عن لجوء ملوك الإقطاع فى زمنه إلى الدخول فى القطاع العام لزيادة موارد الدولة التى يتصرفون فيها دون التزام بما نسميه الخدمات العامة نحو شعوبهم . فهو إذن كان يفاضل بين نوعين من الرأسمالية ، الرأسمالية الحرة ورأسمالية الدولة .. وهو فى هذا الأمر يؤيد الرأسمالية الحرة تأييداً لا لبس فيه ويعارض رأسمالية الدولة معارضة لا لبس فيها .

من أجل هذا كله ينبغى أن نعتبر أن ابن خلدون جزءاً لا يتجزأ من الفكر البورجوازى الثورى أيام الرينسانس . وإذا كانت الرأسمالية الليبرالية القائمة على

حرية التجارة على والحد الأدنى من تدخل الدولة فلسفة متخلفة فى عصرنا الاشتراكى حيث الملكية العامة ملكية لجماهير الشعب لا للطبقة الحاكمة فقد كانت هذه الفلسفة ذاتها فلسفة تقدمية بل وفلسفة ثورية فى عصر الرينسانس ... أيام كانت الطبقة المتوسطة تقاوم الإقطاع وأمراءه ونبلاءه وملوكه وسلاطينه ، ممن ضاقت بهم إقطاعية الدولة فذهبوا يجربون رأسمالية الدولة .



أحمد لطفي السيد



سماه الجيل الماضي أستاذ الجيل ، لأنه كان أستاذ ذلك الجيل ومعلمه وملهمه كما كان رفاعة الطهطاوي أستاذ الجيل المشابه في القرن التاسع عشر ومعلمه وملهمه. ثم لازمته هذه الصفة أو هذا اللقب رغم تعاقب الأجيال ملازمة « الخاصة » كما يقول المناطقة . لقد مات أستاذ الجيل. وقد كان ينبغي أن يقولوا لقد مات أستاذ الأجيال فلطفي السيد مثل رفاعة الطهطاوي ثم قاسم أمين لم يؤثر في جيل واحد وإنما أثر في أجيال متعاقبة .

ومع ذلك فإن أنت سألت هذا السؤال ... من ذا الذي يقرأ الآن لطفي السيد؟ جاءك الجواب واضحا وصريحا : قليلون . ولست أقصد من ذا الذي يقرأ ترجمة لطفي السيد لكتب أرسطو في « الكون والفساد » وفي علم « الأخلاق » وفي علم « السياسة » . فلا شك أن لهذه الكتب قراء عديدين ولكنهم قراء أرسطو أكثر منهم قراء لطفي السيد ومن هنا كان غريبا أن هذا المفكر الكبير الذي اتفق الكل على تلقيبه بأستاذ الجيل لا يقرؤه الآن إلا الأقلون ، ومع ذلك نصر كل هذا الإصرار على تلقيبه بأستاذ الجيل أو أستاذ الأجيال لعلمنا أن فكر لطفي السيد وفلسفته قد عاشا في تلاميذه وتلاميذ تلاميذه بل وقد أثرا في توجيه فكر البلاد وعقائدها الأساسية في فترة من أخطر فترات تكوينها الفكري والعقائدي وهي الفترة الواقعة بين وفاة مصطفى كامل وقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، رغم عزلة هذا المفكر الكبير عن ذلك التيار العرم طوال هذه الفترة ، أو على الأصح منذ أن نجحت أفكاره وفلسفته وتحولت إلى تيار عرم في ثورة ١٩١٩ . كل هذا لأننا نعرف أن لطفي السيد كان ، أكثر من أي مفكر آخر ، منذ رفاعة الطهطاوي وقاسم أمين أخصب « خميرة » في عجينة مصر ما قبل الثورة بخيرها وشرها . فدراسة فكر لطفي السيد وفلسفته إذن مقدمة لازمة لدراسة تاريخ مصر المنتهي في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . ونحن وإن كنا اليوم نتكلم لغة غير لغته ولغة جيله ، بل ونتكلم لغة منافية للغته ولغة جيله ، ونحن وإن كنا نقابل اليوم بالرفض الأعظم كثيرا من المسلمات

الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى كان يؤمن بها لطفى السيد وتلامذته وتلامذة تلامذته بل ويؤمن بها المجتمع الذى عاصره طوال حياته المديدة قبل الثورة ، الا أننا لا نزال نلتقى به فى بعض ما آمن به ودعا إليه ، ولا يسعنا إلا أن نعده ونعد جيله فى وجهها الإيجابى مرحلة لازمة وخصبة مثمرة من نضالنا الشعبى والفكرى معا ؛ وجزءا لايتجزأ من تراثنا العظيم الهادف نحو حياة أفضل ، ومن هنا يتحتم علينا دراسة فلسفة لطفى السيد وجهاده السياسى والاجتماعى لنعرف كيف تطورنا وماذا أخذنا عنه وماذا رفضنا كمقدمة لازمة لاكتشاف النفس وكمسئولية واجبة أمام التاريخ .

ومع ذلك فإن أنت أردت أن تقرأ لطفى لسيد لم تعرف أين تقرؤه ولا كيف تقرؤه إلا إذا كنت من الصابرين ونقبت عن كتاباته فى جريدة «الجريدة» التى كان يصدرها قبيل الحرب العالمية الأولى بين ١٩٠٨ و ١٩١٣ أو كنت من المحظوظين وقعت فى يدك « منتخبات » من أدبه فى جزءين نشر أولهما الأستاذ أحمد الصاوى محمد عام ١٩٣٧ ونشرت ثانيهما مجلة « المقتطف » عام ١٩٤٥ ، واندثرا الآن مع ما اندثر من صحائف الماضى . ومن أجل هذا كان من واجبنا أن نحض كل مثقف على قراءة لطفى السيد ، وأن نحض الناشرين على نشر تراثه ، ولا سيما لأن كتابات لطفى السيد نموذج فريد لاشبه له فى لغتنا منذ « تخليص الإبريز » و « مناهج الألباب » لرفاعة الطهطاوى ، لفلسفة كاملة متكاملة لا لمجرد اتجاه عام أو تأملات عميقة فى المجتمع والحياة ، وهى فلسفة كاملة متكاملة لها أركان نظرية يشرحها صاحبها ويدافع عنها ، ولها تطبيقات عملية ينادى بها صاحبها ويدعو لها .

وقد انقرضت فلسفة لطفى السيد وجيله منذ ثورة ٢٣ يوليو لأنها تنتمى إلى عصر غير هذا العصر الذى نعيش فيه ولأنها عجزت عن مجابهة مشكلات المجتمع

الجديد وهى لم تنقرض فى بلادنا وحدها ولكنها انقرضت كذلك فى أكثر بلاد العالم لنفس هذه الأسباب ومع ذلك فقد كانت تلك الفلسفة فى زمانها عظيمة ومجيدة بل كانت فى زمانها أعظم فلسفة وأمجدها لأنها كانت فلسفة تقدمية تدفع بالمجتمعات إلى الأمام ، حتى استنفدت أغراضها وكشفت شيخوختها ما بداخلها من متناقضات لا سبيل إلى حلها أو التوفيق بينها . فحق عليها ما يحق على كل الأحياء من دورة الكون والفساد كما كان أرسطو يقول ويقول معه لطفى السيد ولعل هذا الإيمان الأرسطاليسى بناموس الكون والفساد هو الذى جعل لطفى السيد يحس بقيام ثورة ٢٣ يوليو بالدليل المادى على فساد النظام الهرم وضرورة حلول الجديد محل القديم ، فبارك الثورة كما يبارك أب ولده رغم أنه ليس هناك من يستطيع أن يرى بوضوح أنه من آبائها الروحيين .

هذه الفلسفة التى آمن بها لطفى السيد ودعا إليها هى باختصار فلسفة الديمقراطية الليبرالية كما يسميها أصحاب العلوم السياسية . وهى شىء مختلف كل الاختلاف عن هذه الديمقراطية التى نحاول الآن أن نبنيها ، ألا وهى الديمقراطية الاشتراكية وليس هذا الوصف لفلسفة لطفى السيد اجتهاد من عندى ، ولكنه عين الإسم الذى اختاره لطفى السيد ليصف به معتقداته . فإذا أردنا أن نعرف حدود هذه الديمقراطية الليبرالية وجدنا أن ركنها الركين هو ما يسميه رجال الفكر السياسى والاجتماعى « الحد الأدنى من تدخل الدولة » فى كل قطاع من القطاعات . فى قطاع الإنتاج وقطاع الخدمات وفى قطاع التنظيم الاجتماعى . أما الديمقراطية الاشتراكية فهى الفلسفة التى تجيز تدخل الدولة بالتأميم والتخطيط فى هذه القطاعات الثلاثة فى الحدود التى تضمن الديمقراطية بالاشتراكية . ونحن نصف النظامين معا بالديمقراطية لأن الديمقراطية لا تعنى شيئاً أكثر من حكم

الشعب ، أما طريقة هذا الحكم فهذا ما تختلف فيه المذاهب . فلننظر الآن إلى طريقة لطفى السيد :

« .. إن قاعدة كل مذهب من مذاهب الحكم هى المنفعة . فكل مبدأ من المبادئ إنما يدور مع منفعة الأمة ، دور العلة من المعلول .

« ولو أننا حكمنا المنفعة فى اختيار المذهب الذى نراه أولى بالاتباع فى تشريعنا المصرى ، لما ترددنا لحظة واحدة فى أن المذهب الذى تأمر المنفعة باتباعه ، هو مذهب الحرية .

« مذهب الحرية ، أو مذهب الحريين يقضى فى أصله بأن لا يسمح للمجموع فى البلاد الحرة أو للحكومة فى بلاد مصر أن تضحى حرية الأفراد ومنافعهم لحرية المجموع أو الحكومة فى التصرف وفى الشئون العامة . هذا المذهب ، يقضى فى أصل وضعه بأن لا يكون للحكومة سلطان إلا على ما ولتها الضرورة إياه وهو ثلاث ولايات ولاية البوليس ، ولاية القضاء ، وولاية الدفاع عن الوطن . وفيما عدا ذلك من المرافق والمنافع ، فالولاية فيه للأفراد والمجاميع الحرة .

« الحكومة بأصل نظامها ، مهما كان شكلها ، ليس لوجودها علة إلا الضرورة فيجب أن يقف سلطانها داخل حدود الضرورة ولا يتعداه إلى غيره من سلطة الأفراد فى دائرة أعمالهم . لأن كل حق تضيفه الحكومة إلى ذاتها ، إنما تأخذه من حقوق الأفراد . وكل سلطة تسندها إليها ضغط على حرية الأفراد » .

(الجريدة : « الحرية ومذاهب الحكم » عدد ٢٠ ديسمبر ١٩١٢) .

كل هذا الكلام ليس فيه شىء من توليد لطفى السيد بصفة خاصة فكل من درس المذاهب الفلسفية والاجتماعية يعرف أن هذه القضايا الأونية فى فلسفة بنثام وجيمس مل وجون ستيورات مل وأشياعهم من أنصار مذهب المنفعة ، وأن هذه هى الدعائم الأساسية التى يقوم عليها مذهب حرية التجارة وحرية التداول

فى الاقتصاد مذهب « دعه يعمل » و « دعه يمر » . ونحن اليوم ندعو إلى شىء مختلف عن هذا كل الاختلاف ، فلا نطلب أن يتقلص سلطـان الدولة كل هذا التقلص بل نطلب أن تضطلع الدولة بشكل مسؤلية عن إزالة تناقضات الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ونحن نرفض أن نترك الفردية تعربد باسم الحرية فتنتهى باستغلال الإنسان للانسان وتفضى إلى استرقاق الجماهير ـ العزلاء بسطوة الأفراد الأقوياء ، بل نقدم مصلحة المجموع على مصلحة الفرد إذا تعارضا وننتظر من الدولة أن تتدخل فى قطاعات الإنتاج والخدمات والتنظيم الاجتماعي لصيانة حقوق الجماعة إذا ظهر فى نشاط الأفراد مايوحى باغتيال هذه الحقوق .

فإذا كانت هذه الفلسفة الليبرالية تبدو لنا اليوم قوة تخلفية فلاينبغي أن ننسى أنها كانت فى عصرها قوة تقدمية كبرى . كانت قوة تقدمية كبرى فى عصرها لأن مختلف أجهزة الدولة بما فيها « الحكومة » كانت فى يد طبقة رجعية من الأرستقراطية أكثرها تركى واقلها من المستتركين . وبالتالى فاستشراء سلطان هذه الدولة الأستقراطية التكوين لم يكن له من نتائج إلا تسخير أجهزة الدولة لخدمة مصالح هذه القلة الأرستقراطية ورعاية أهدافها وتدعيم استقرارها وشل كل حركة فيما دونها من طبقات ، سواء الطبقات الوسطى أو الطبقات الشعبية . فهذه الفلسفة الليبرالية إذن كانت فى عصرها دعوة تحرير شعبى من ربقة سلطان تركيا أو ملك بريطانيا وخديوى مصر أو ملكها وحاشيتها المترفة المتصرفة فى كل أمر من الأمور . وهذه الدعوة الليبرالية إذن كانت فى عصرها جزءاً لايتجزأ من الكفاح الدستورى المظيم الذى قام به الشعب المصرى ضد الحكم المطلق ليقيد بالدستور وكيل الباب العالى أو نائب ملك الإنجليز وبطانته ، ذلك الكفاح الذى تبلور فى ثورة ١٩١٩ وما بعدها حول مبدأ وحد هو إن كل كفاح وطنى غير مرتبط بالكفاح الدستورى لتقييد الملكية المطلقة أداة الاستعمار الراضية أو

الكارهة، كفاح عقيم ، وكل كفاح دستورى غير مرتبط بالكفاح الوطنى لطرد المستعمر وهو أقوى دعامة للأرستقراطية هو أيضاً كفاح عقيم .

وليدعم لطفى السيد رأيه فى ضرورة رفع يد الدولة عن التدخل فى كل مايمكن للأفراد أن يقوموا به من أعمال نراه يقول :

« إن الحس قد أثبت بالأمثلة اليومية ، أن الحكومة فى كل أمة ، ماوليت عملا خارجا عن دائر الولايات الثلاثة التى ذكرناها إلاأساءت فيه تصرفا، وفشلت نتيجته . وعندنا فى مصر نصبت الحكومة نفسها مزارعا كبيرا فوضعت يديها على الأرض وتصدت لاستغلالها ، وجاءت لنا بالبذور والماشية وآلات الزراعة لتزرع على حسابها مرابعين ففشلت فى مقصدها وساءت زراعتها ، ولم تؤتها الأرض من أكلها شيئاً مذكوراً » .

وهذه التجربة التى أشار إليها لطفى السيد ليست إلا تجربة اضطلعت بها الحكومة فى عهد الخديو عباس حلمى لاستصلاح الأراضى البور التابعة لمصلحة الدومين أو الأملاك الأميرية . فلما فشلت لجأت إلى الاقتصاد الحر فتركت عملية الاستصلاح للأفراد . ثم هو يعلق على هذا بقوله :

« هب أن حكومة الاشتراكية أو الحكومة التى تتدخل فى غير الولايات الثلاث التى ذكرناها ، حكومة نافعة ومفيدة فى البلاد الديمقراطية ، أى البلاد المحكومة بسلطة الأمة ، فهل تكون مداخلة الحكومة فى غير مالها من الحدود المفيدة فى مصر ؟

« البداهة تشهد بأننا لا مصلحة لنا فى أن نأخذ حق الفرد لنعطيه للحكومة، التى ليس لنا من أمرها نصيب ، وليس لنا عليها أى سلطان ».

واضح من هذا الكلام شيئان : أولهما أن لطفى السيد رغم إيمانه بالليبرالية كان من الممكن أن يقبل فكرة تدخل الدولة فى دولة نظامها ديمقراطى وأمورها

بيد شعبها . وثانيها أن لطفى السيد كان يتهم نظام الحكم فى عهد الخديو عباس حلمى اتهاما صريحا بأنه نظام دكتاتورى قائم على الحكم المطلق الذى لا رقابة فيه للشعب على حكومته . أقول كان من الممكن لأن لطفى السيد وقف واضح الرأى حين عرض لمشكلة الاختيار بين الأنظمة : « أما نحن فإننا نرى من بين مذاهب الحكم أن المذهب الحقيق بالاتباع فى مصر فى الظروف التى نعيش فيها ، هو مذهب الحرية ، وإن كان فى المدنية الحديثة أقدم عهدا من مذهب الاشتراكية ، التى يختلف تطبيقها باختلاف البلاد . » أى إن الليبرالية وهى بنت القرن التاسع عشر عنده أفضل من الاشتراكية بنت القرن العشرين

والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم هذا الكلام على وجهه الصحيح إلا إذا أزلنا بعض اللبس الناشىء عن استخدام لطفى السيد لكلمة « الاشتراكية » . فنحن اليوم بعد سنوات طويلة بالتجارب الشيوعية والاشتراكية والفاشية والشمولية والمختلطة والمطعمة فى بلاد العالم المختلفة ودراسة نتائجها قد تعلمنا ألا نصف كل اتجاه نحو الملكية العامة بالاشتراكية وتعلمنا أن نميز بين « رأسمالية الدولة » و « الاشتراكية الأصلية » ، فلا نسمى نظاما اشتراكيا إذا اقترنت الملكية العامة فيه بالتحكم الطبقى بل نسميه اشتراكيا إذا كانت الملكية العامة فيه فى خدمة الشعب . ولكن اصطلاح « رأسمالية الدولة » لم يكن معروفا أيام أن كتب لطفى السيد هذا الكلام وإنما كانت الفكرة الاشتراكية فى أيامه مقترنة بالملكية العامة لوسائل الإنتاج كمبدأ نظرى بلا زيادة ولا نقصان .

أما من الناحية العملية فقد كان لطفى السيد مدركا للتكوين الطبقى الرهيب فى عهد الخديو عباس حلمى ، وهذا ماحدا به إلى الإصرار على رفض تدخل الدولة فى قطاع الزراعة وفى أى قطاع من قطاعات الإنتاج والخدمات والتنظيم « فى الظروف التى نعيش فيها » أى فى ظل الحكم الارستقراطى التابع للدولة العلية .

وإذا كان لطفى السيد لم يجد فى القاموس السياسى السائد يومئذ عبارة « رأسمالية الدولة » ، فقد اهتدى إلى عبارة عبر بها عن كل ما فى هذا الوضع من هضم لمصالح الشعب حين وصف هذا اللون من الملكية العامة بأنه « الاشتراكية المعكوسة » أى الملكية العامة التى لاتخدم مصلحةالشعب ، وإنما تخدم مصلحة من الناخسين وهو تعبير أدبى بليغ عما نسميه اليوم رأسمالية الدولة .

وإذا كان لطفى السيد قد كتب فى عدد ١٨ ديسمبر ١٩١٣ من «الجريدة» يقول مخاطباً أعضاء الجمعية التشريعية :

« نوابنا المحترمين — لن يصيبنا من إصلاح الأطيان وإقامة الجسور وحفر المصارف وإتقان الكماليات والزخارف ، لا يصيبنا من ذلك خير بمقدار مايصيبنا ضرر الضغط على الحرية ، أو من الأناة فى تحرير النفوس .خلواعنامن النظريات السياسية . اتركونا من لألاء المذاهب الاشتراكية . فنحن أحوج إلى الحرية منا إلى أى شيء آخر » .

فهو إنما ندد بهذه الاشتراكية المعكوسة لأنه كان يرى الأطيان تستصلح والجسور تقام والمصارف تحفر لا فى أراضى الفقراء ومتوسطى الحال ولكن فى أراضى الإقطاعيين من باشوات وبكوات ، ورأى الأموال العامة المجموعة من جيوب الشعب دافع الضرائب تنفق فى خدمة الأغنياء .

وهذا الدفاع المستميت عن الحريات الديمقراطية بمعناها الليبرالى المطلق فى مجتمع إقطاعى التكوين هو الذى يجعلنا نعد لطفى السيد مفكرا تقدميا لاشبهة فى تقدميته .

الفترة الحرجة

أوضحت أن لطفى السيد كان أكبر فيلسوف للديمقراطية الليبرالية فى بلادنا بعد نحو قرن كامل من ظهور رفاعة الطهطاوى العظيم ؛ وأن عقيدة لطفى السيد السياسية والاجتماعية نبعت رأساً من فلاسفة الليبرالية فى أوروبا ولاسيما جون ستيوارت مل صاحب مذهب « المنفعة » كما نبعت عقيدة رفاعة الطهطاوى رأساً من فلاسفة حركة التنوير فى أوروبا ولاسيما مونتسكيو وكوندورسيه وأضرابهم ممن مهدوا للثورة الفرنسية ، وحين أراد لطفى السيد أن يبشر بالفلسفة الليبرالية وكل ما ينضوى تحتها من الحريات الديمقراطية التى نادى بها أبناء الطبقة المتوسطة منذ بدء كفاحهم ضد الملكية المطلقة والإقطاع ، لقبها بفلسفة « الحريين » وهى ترجمة حرفية لمذهب حزب الأحرار أو الحزب الليبرالى الذى أسسه جلادستون وآلت إليه مقاليد السلطة فى انجلترا منذ أن دالت دولة المحافظين ، وكانت له سطوة كبرى أيام أن لمع نجم لطفى السيد فى أفق السياسة المصرية .

وتتبع كتابات لطفى السيد فى « الجريدة » يكشف أمامنا مختلف التيارات الفكرية التى ظاهرت مختلف الاتجاهات السياسية والاقتصادية قبيل الحرب العالمية الأولى ويوضح لنا كيف حدث ذلك الاستقطاب الكبير فى الفكر المصرى السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، وكيف بلغ هذا الاستقطاب درجة الحرج والتأزم بحيث أفقد التطرف كل طرف من طرفيه دوره الإيجابى فى قيادة الجماهير نحو الحركة المثمرة ، حتى اندلعت ثورة ١٩١٩ فأزالت بتيارها الشعبى العرم ذلك الاستقطاب الذى كان يشل حركة البلاد . و إذا أردنا الإجمال قلنا إن أحد هذين الاتجاهين كان يقوم على مجموعة من المسلمات الفكرية والسياسية أهمها فكرة القومية الإسلامية وما يتبعها من قبول لسيادة تركيا وممثلها خديو مصر و بلاطه من النبلاء الترك والمستتركين وما ينبع من هذه الفكرة من كفاح

صريح لا مهادنة فيه ضد الاستعمار البريطانى ورفض صريح لأية قوة أو فكرة ترمى إلى تقييد سلطة الخديو أو تفتيت الجامعة الإسلامية ،وقد كان هذا الاتجاه ممثلا فى الحزب الوطنى ولا سيما بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن هنا قصر الحزب الوطنى كفاحه على الكفاح الوطنى ، ولم يلتفت إلى ضرورة الكفاح الديمقراطى . أما الاتجاه الآخر فكان يقوم على مجموعة من المسلمات الفكرية والسياسية أهمها فكرة القومية المصرية ومايتبعها من رفض لسيادة تركيا وممثلها خديو مصر وبلاطه من الترك والمستتركين ، وما ينبع من هذه الفكرة من كفاح صريح لا مهادنة فيه ضد الحكم المطلق والإقطاع ورفض صريح لأية قوة أو فكرة ترمى إلى إطلاق يد الخديو أو إدماج مصر فى الامبراطورية التركية بأية صورة من الصور . وقد كان هذا الاتجاه ممثلا فى حزب الأمة الذى كان لطفى السيد قطبه الأول . ومن هنا قصر حزب الأمة كفاحه على الكفاح الديمقراطى ولم يلتفت إلى ضرورة الكفاح الوطنى . وفى هذه المعركة الخطيرة اضطر الحزب الوطنى فى كفاحه ضد الاستعمار البريطانى أن يهادن الباب العالى وأن يتغاضى عن اغتيال تركيا وأدواتها لحقوق مصر والمصريين ، واضطر حزب الأمة فى كفاحه ضد الاستعمار التركى أن يهادن بريطانيا وأن يتغاضى عن اغتيال بريطانيا وأدواتها لحقوق مصر والمصريين وكانت أهم الأسلحة التى استخدمها لطفى السيد ورجاله تأكيد القومية المصرية لنسف السيادة العثمانية تحت شعار « مصر للمصريين » . ثم تأكيد الفكرة الديمقراطية الليبرالية لنسف الحكم المطلق ودولة الإقطاع تحت شعار « الدستور » و « التنظيمات الحزبية » . خذ مثلا مقال لطفى السيد فى عدد ٢١ ديسمبر ١٩١٣ بعنوان « الأحزاب » تجد لطفى السيد يشرح لأعضاء الجمعية التشريعية أن التشريع للبلاد لا ينبغى أن يكون مرتجلا أو من بنات أفكار الأفراد ، بل ينبغى أن يتبع خططاً مدروسة نابعة من نظريات سياسية واجتماعية متميزة الأهداف والوسائل أو باختصار ما نسميه اليوم « برامج » الأحزاب .

« إننا لو أردنا نوابنا على أن ينفوا عنهم فكرة الحزبية لأردناهم على أن تكون آراؤهم فى التشريع بالصدفة غير مستندة إلى مذهب بعينه من مذاهب الحكم . و يترتب على ذلك أن يكون تشريعنا تشريعا ميتا لا روح فيه ولا اتصال بين أجزائه » .

وهذا ما نسميه اليوم « الارتجال » . بل أكثر من هذا ، فلطفى السيد يحض النواب على أن يجلس مؤيدوا الحكومة فى اليمين وأن يجلس معارضوها فى اليسار على غرار ما يفعلون فى برلمانات أوروبا . وهو يعلم النواب أصول الحزبية قائلا إن على كل منهم أن يستمسك برأيه الخاص داخل حزبه ، فإن جاء وقت التصويت فى المجلس وجب عليه أن يتبع قيادة حزبه .

« على أن الحزب فى كل مجلس يجب أن يكون له قائد يقوده و يجب على كل عضو أن يضحى دائما برأيه لرأى حزبه .. فإذا كان كل نائب يريد أن يكون هو قائد حزبه فلا حزب ولا قيادة » .

وهو يستشهد بقول مشهور لأحد الساسة الأوروبيين: « سمعت فى المجلس خطابات كثيرة بعضها غير اعتقادى ولم تغير واحدة منها صوتى » .

و بعد كل هذا التدريب فى الفكرة البرلمانية ، يدعو أعضاء الجمعية التشريعية إلى اعتناق « مذهب الحريين » أو الديمقراطية الليبرالية كما نقول اليوم . ونفهم من كلامه أن الحكومة كانت يومئذ تندد بفكرة الحزبية وشرورها وأهم رد يسوقه لطفى السيد فى هذا الباب هو « أن الحقيقة بنت البحث والمناقشة والأخذ والرد» .

ومن أهم الأقوال التى تدلنا على حالة الرأى العام قبيل الحرب العالمية الأولى قول لطفى السيد فى مقاله « حريتنا » (عدد ١٨ ديسمبر ١٩١٣ من «الجريدة»

بعد دفاع مجيد عن فكرة الحرية بدأه بقوله : « فأى إنسان خمدت فى صدره نار الحرية ، وأظلمت جوانب عقله من شعاعها الساطع ، جدير بألا يعتبر إنسانا وأن تسقط عنه تكاليف الحياة » ، نراه يقول : « سيقولون تلك تعاليم أفرنجية يتخذها كتاب مصر مقلدين أساتذتهم الأوروبيين ما دفعت إليها الضرورة فى مصر ، ولا اعتقدتها قلوب الكاتبين . أما الشعب فهو ساه لاه فى أمان الله ».

وواضح من هذا الكلام أن جانباً من الرأى العام فى مصر كان فى تلك الفترة يرى أن الأفكار الديمقراطية الليبرالية التى دعا إليها لطفى السيد وأشياعه أفكار مستوردة من الخارج وأنها بغير جذور فى مجتمعنا . وأنها لا تتمشى مع معتقدات الناس أو تقاليدهم أو تراثهم الطويل . أما لطفى السيد فيرد على هذا بقوله فى عدد ١٧ ديسمبر ١٩١٣ إن انتخابات الجمعية التشريعية التى جرت يومئذ دلت على نضوج الشعب « وحسن تقدير الأمة للحكم الدستورى وشوقها إليه . فإن الناخبين الذين شهدوا الانتخاب أظهروا به اهتماما لا يقل فى شىء عن اهتمام الناخبين فى أرقى الأمم مدنية وحكومة » . ويذكر لتدعيم رأيه أن دائرة ريفية عدد ناخبيها ٦٨٨ لم يتخلف منهم إلا ١٧ ناخبا ، وأن الحاضرين كانوا يتسابقون « ويتدافعون» لأداء واجبهم الوطنى ويرد فى كل مقال كتبه أن علة العلل فى حياتنا الاجتماعية هي تقاليد الاستبداد والقوانين المستبدة المتوارثة فى بلادنا جيلا بعد جيل . والعلاج الأوحد الذى رآه لطفى السيد لكافة العلل هو : الحريات والدستور .

وهنا من واجبنا أن نتساءل : هل نجح أم فشل لطفى السيد ومدرسته فى هذه الدعوة المستميتة من أجل الدستور والحريات الليبرالية ؟ وما أسباب نجاحه أو فشله .

وليس من الصعب أن نرى أن لطفى السيد قد نجح وفشل فى آن واحد . هو قد نجح إلى درجة جعلته يتوج أستاذاً للجيل الماضى ، وليس هناك ما يمنع أن نسميه أستاذ الأجيال المتعاقبة رغم أن أفكاره الأساسية مغايرة لأفكارنا الأساسية اليوم . فقد ترك فى تاريخنا الفكرى ترسبات لا أعتقد من اليسير إزالتها أو حتى تجاهلها . وقد كان من سخرية التاريخ أن نرى كل هذه الأفكار النضالية فى سبيل الديمقراطية والحريات الليبرالية تتبلور فى ثورة ١٩١٩ ومع ذلك فقد بقى لطفى السيد وجماعته بمعزل عن تيار الحياة العامة . بل لقد كان ينظر إليهم ولا سيما بعد أن انضم لطفى السيد وأنصاره إلى حزب الأحرار الدستوريين فى فترة ما بين الثورتين على أنهم القوى المحافظة عدوة التقدم فى البلاد ، رغم أن أفكارهم الأساسية الأولى سرعان ما أصبحت فى فترة ما بين الثورتين كالماء والهواء فى كل شبر من أرض البلاد .

فإن أردت أن تجد منطقا فى سخرية التاريخ هذه التى جعلت أصحاب الدستور والحريات الديمقراطية الليبرالية بعد ١٩١٩ فى عزلة تامة عن الكفاح الدستورى والجهاد من أجل الحريات الديمقراطية الليبرالية ، وجدت أنه نفس المنطق فى سخرية التاريخ من الحزب الوطنى ، نقيض حزب الأمة ، تلك السخرية التى جعلت أصحاب الكفاح الوطنى والجهاد العنيد ضد الاستعمار البريطانى بعد ١٩١٩ فى عزلة تامة عن الكفاح الوطنى والجهاد من أجل استخلاص البلاد من براثن بريطانيا رغم كل ما كانوا يلوكونه من شعارات متطرفة . ذلك المنطق فى سخرية التاريخ بكل بساطة هو أن كلا من هذين النقيضين ارتكب خطأ جسيما من تلك الأخطاء التى تقضى على الأحزاب والقيادات بل وتقضى على المجتمعات فى المدى التاريخى وهذا الخطأ هو تجزئة الحرية . فالأولون لم يروا من الحرية إلا وجها واحداً هو التحرر الدستورى

والآخرون لم يروا من الحرية إلا وجها واحداً هو التحرر الوطنى . الأولون لم يروا إلا عدوا واحدا وهو الاستعمار التركى وأدواته والآخرون لم يروا إلا عدوا واحداً وهو الاستعمار البريطانى وأدواته . أما الشعب فى ١٩١٩ فقد كان له رأى آخر من تجاوب معه وعبر عنه كان أهلا لقيادته وهذا الرأى هو أن الحرية لا تتجزأ ، فإن كانت مصر للمصريين فهى إذن ليست للأتراك ولا للبريطانيين وإذا كان الكفاح الوطنى واجبا وجوب الجهاد فالكفاح الدستورى أيضا واجب وجوب الجهاد . الشعب بفطرته السليمة كان يعلم أن الجهاد الوطنى والكفاح الديمقراطى الليبرالى كانا جناحى الحرية الحقيقية فى تلك المرحلة التاريخية الحاسمة ، وأن حرية الوطن غير ممكنة ولا نافعة إلا بحرية المواطنين وأن حرية المواطنين غير ممكنة ولا بنافعة إلا بحرية الوطن . فمن آمن بهذا المبدأ وهو أن الحرية وحقوق الإنسان غير قابلة للتجزئة تسلم القيادة أما من ظل متعلقا بالنظرة الجزئية فقد أقصاه التيار العظيم عن يمين وعن شمال .

فلطفى السيد وجماعته قد فشلوا إذن لأنهم جزءوا قضية الحرية ، لأنهم ذكروا حرية المواطنين ونسوا حرية الوطن ، وبينما تصدوا للدفاع عن حرية التعليم وحرية القضاء وحرية الصحافة وحرية الخطابه وحرية الاجتماع وعن سائر حقوق الإنسان الشخصية والمدنية ، تخلوا عن الدفاع عن الحرية الكبرى ، أم كل الحريات ، وهى حرية الوطن .

وأنت تسأل حين تقرأ لطفى السيد : وأين الإنجليز ؟ فلا تجد لهم أثراً فى أكثر ما كتب ، حتى ليخيل إليك أنك لا تعيش فى بلد كان محتلا يحكمه مندوب سام من قصر الدوبارة . بل أكثر من ذلك . تقرأ لطفى السيد وهو يتحدث عن حرية الصحافة ، فتراه وهو يندد بضيق صدر الحكام المصريين

لتطاول الصحافة عليهم ، و يصور الإنجليز تصوير المدافعين عن حرية الصحافة الحامين لها من جهل المشرعين المصريين . فهو يقول فى عدد أول يناير ١٩١٤ من « الجريدة » :

« فإن نوابنا سامحهم الله عز عليهم أن تمرح بعض الصحف الصغرى على حسابهم . فلم يجرأوا أو لم يشاءوا أن يطلبوا تنفيذ القانون العام على جرائم القذف الصحافية . ولم يريدوا أن يعرضوا أفرادهم للمرافعة أمام المحاكم : ولكنهم رأوا أن أسهل طريقة للاشتفاء من خصومهم قتل حرية الكتابة فى البلاد فجاءوا فى الجمعية العمومية يقررون أن مصر لا تستأهل الحرية الشخصية التى أنعم الله بها على كل مخلوقاته . قرروا ذلك فأبى اللورد كرومر أن تنفذ الحكومة ذلك القرار » . .

وهذه أيضا صفحة غريبة فى تاريخ البلاد حيث نجد السلطة التشريعية تعتدى عدوانا صارخا على حرية الصحافة بإحياء قانون المطبوعات ، ونجد السلطة التنفيذية أوسع منها صدراً وأكثر رفقا بذات الحرية . ولكن لطفى السيد وجماعته أخطأوا حينما لم يتساءلوا عن سر صيانة المستعمر للحريات العامة واخطأوا حين صوروا اللورد كرومر تصويرهم لليد المنقذة من استبداد أبناء البلاد بعضهم بالبعض الآخر وهكذا وقعت مصر يومئذ بين حركة وطنية كان يمكن أن ينتفع منها الاستعمار التركى ، وحركة ديمقراطية كان يمكن أن ينتفع منها الاستعمار البريطانى .

أما جرثومة خطأ لطفى السيد وفشله فقد كانت كامنة فى الفكرة الديمقراطية الليبرالية ذاتها ، أو مذهب « الحريين » نفسه من ناحية ، وفى فهم لطفى السيد ومدرسته لهذه الفلسفة وتطبيقاتها فى مصر من ناحية أخرى . فالديمقراطية

الليبرالية ، وهى فلسفة البورجوازية الفردية ، كما بين لطفى السيد فى مقالاته مراراً وتكراراً ، فلسفة تفتت المجتمع إلى أفراد ، وتعتبر الكل مجرد مجموع الأجزاء . وترى أن سعادة المجتمع ورقيه هى من سعادة أفراده ورقيهم وتؤمن بأنه لا سعادة ولا رقى للوطن إلا إذا سعد فيه الأفراد وارتقوا . ومن هنا كانت نظريتهم العامة التى لعبت دوراً هاما فى تاريخنا السياسى ، وهى أننا مستعمرون لأننا متخلفون ، وما علينا إذا أردنا الاستقلال إلا أن نرقى بأنفسنا فرداً فرداً فترتقي بذلك الجماعة ، فإن بلغت الجماعة هذا المبلغ من الرقى فهى لن تستحق الاستقلال فحسب ولكن سوف تقدر على تحقيقه كذلك . وهذا أيضا من آثار النظرة الجزئية للأمور ، أو النظرة المجزئة للأمور تلك النظرة التى ترى فقط أن الأمم تستعمر لتخلفها ويغيب عنها أن الاستعمار نفسه يسبب تخلف الأمم . وهذا تجنب سهل يسير للمأزق الفكرى الذى يجعل صاحبه يحتار إن كانت البيضة أصل الفرخة أو الفرخة أصل البيضة . فالنظرة العضوية للحياة لا تفرق كل هذه التفرقة بين البيضة والفرخة ، والنظرة العضوية للحياة ترى كل ما فيها يتفاعل مع كل ما فيها ، وترى أن حرية الوطن وحرية المواطنين وحرية الجماعة وحرية الفرد هى فى حقيقتها وجوه متعددة لشىء واحد معقد كل التعقيد، ألا وهو الحرية .

ولكن التاريخ رغم سخريته من الأفراد والجماعات خليق أيضا بأن ينصف الجماعات والأفراد . وإذا كانت للسياسة أحكام تجعل كلا يطلق فى غريمه الفكرى أبشع الأوصاف ، فيقول عن رجل : هذا « بردعة الإنجليز » ويقول عن آخر : «هذا قطب الرجعية » إلى آخر ما هنالك من قاسى النعوت ، فإن للتاريخ منطقا هادئا يحاسب الناس أهدأ حساب . فلن تستطيع حقا أن تحكم على منطق الحزب الوطنى وعلى منطق حزب الأمة معا إلا إذا درست محصلة القوى المادية

والفكرية الكامنة والمتصارعة فى داخل مصر وخارجها أيام أن كان ذلك الصراع قائما على أشده فيما قدمه لطفى السيد لمصر من أياد فتقول : لولا وطنية الحزب الوطنى ولولا ديمقراطية حزب الأمة لما كانت ثورة ١٩١٩ فإن قبلت هذا المقال لم يبق إلا أن تنظر فيما قدمه لطفى السيد لمصر من أياد فتقول : لقد علمنا أن مصر للمصريين وعلمنا أن الحرية الشخصية والحرية المدنية لاغناء عنهما فى بناء أى مجتمع سليم وعلمنا أن نفكر بالمنطق والعقل والعلم لا بالغيبيات التى تلقى ضبابا على الغايات والوسائل جميعا ، وعلمنا أن نحترم المرأة ونرعى حقوقها لأن احترامنا لها من احترامنا لأنفسنا ولأن فى رعاية حقوقها رعاية لحقوقنا، فلطفى السيد هو أول من فتح أبواب الجامعة أمام الفتاة المصرية . ولطفى السيد لم يعلمنا كل هذه الأشياء بقلمه وحده ، ولكن علمنا إياها أيضا من خلال تلامذته ومريديه . فان ذكرت كل ذلك لم يبق أمامك إلا أن تقول: لم يكن يرى ما نراه الآن ورغم ذلك فقد استحق تقدير الوطن .

مدينة أرسطو

بعد كل هذا الكلام الذى قلناه عن أحمد لطفى السيد وعقائده الفكرية الأساسية ولا سيما ما يتصل منها بالفكر السياسى وبعد كل هذا الإيضاح الذى قدمناه عن الدور الخطير الذى أداه فى تدعيم الفكرة الديمقراطية الليبرالية قبيل الحرب العالمية الأولى وربما خلالها سواء بالفكر أو بالفعل يبقى سؤال واحد حائر لا مناص من طرحه ومن محاولة الإجابة عليه . وذلك السؤال الحائر هو : إذا كان لطفى السيد هو كل ما وصفنا من مدافع عنيد عن الفكرة الديمقراطية الليبرالية وكافة ما نسميه تاريخيا الحريات البورجوازية التى تقوم أولا وقبل كل شىء على أن « الأمة مصدر السلطات» وعلى الحد الأدنى من تدخل الدولة وعلى صيانة حقوق الإنسان التى نادى بها « إعلان حقوق الإنسان » إبان ثورة البورجوازية الكبرى ، الثورة الفرنسية ، إذا كان لطفى السيد هذا الداعية الخطير لتقييد سلطة الخديو سواء بالدستور أو بالتشريعات النابعة من سيادة الأمة ، فكيف اتفق أن هذا المفكر الكبير قد اقترن اسمه بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ بكافة الحكومات الانقلابية التى عطلت الدستور أو حلت البرلمان أو وقفت من الطبقات الشعبية موقفا سالت فيه الدماء ؟ نعم : كيف اتفق أن هذا المفكر الذى اقترن اسمه بالفلسفة الديمقراطية الليبرالية دخل وزارة « اليد الحديدية » . وزارة محمد محمود ، سنة ١٩٢٨ وزيراً للمعارف ووزارة محمد محمود الثانية سنة ١٩٣٨ وزيراً للمعارف ووزارة صدقى الثانية سنة ١٩٤٦ وزيرا للخارجية ؟ وكيف يمكن أن يستقيم هذا التناقض بين الفكر والفعل . وبين مذهب « الحريين » وممارسة السلطة مع حزب الأحرار الدستوريين أو غيره من أحزاب الأقلية وهى أحزاب كان سندها الأول حق الملك فى حل البرلمان وتعطيل الحكم النيابى ؟

الحق أن هذا السؤال لا سبيل إلى الإجابة عليه إلا إذا افترضنا أن لطفى السيد قد أصابه تحول عميق فيما كان يعتنق من فلسفة سياسية واجتماعية ، لا أقول لتقدمه فى العمر ولكن بمكابدته للتجربة والسياسة . أقول « مكابدته » لأن هذا الذى يجعل المرء ينتقل من معسكر فكرى إلى المعسكر الفكرى المناقض له على خط مستقيم ، لابد وأن يكون شيئا جللا يكابده الإنسان فيجعله يعيد النظر فى معتقداته وهذا الشىء الجلل الخطير كان فى اعتقادى هو ثورة ١٩١٩ نفسها وما ترتب عليها من استقطاب شديد فى قوى الأمة وأمانى طبقاتها المختلفة ذلك الاستقطاب الذى شطر البلاد أول ما شطر إلى قلة من الأرستقراطيين العقلاء وكبار الملاك المصريين وأبناء البورجوازية الوطنية العليا يتزعمها عدلى يكن ومن بعده محمد محمود وكثرة ساحقة قوامها أبناء الطبقات المتوسطة وأصحاب الجلاليب الزرقاء يتزعمها سعد زغلول .

ولكى نفهم الموقف على حقيقته لا مناص من استرجاع بعض أحداث ذلك التاريخ الحافل . فبعد أن وحدت الأمة صفوفها فى ١٩١٩ وتألف الوفد المصرى بزعامة سعد زغلول ظهر أول صدع فى صفوف الثوار عندما اعترفت معاهدة فرساى عام ١٩١٩ بنظام الحماية على مصر ورفض المؤتمرون اشتراك الوفد فى المؤتمر لعرض مطالب البلاد إعمالا لمبدأ حق تقرير المصير ، فقد ظن اسماعيل صدقى ومحمود أبو النصر أن وضع مصر قد تحدد دوليا ودعوا إلى مفاوضة لجنة ملنر رأسا على أساس التفاهم على الحكم الذاتى ، ففصلهما سعد زغلول من عضوية الوفد فى ٢٤ يوليو ١٩١٩ ، وكان لطفى السيد يومئذ بين أعضاء الوفد من أشدهم حملة على العضويين المهادنين . وأخذ عدلى يكن بعد فشل مساعى الوفد فى أن يشترك فى مؤتمر فرساى يجس نبض الإنجليز ليعرف مدى استعدادهم

«التفاوض مع الوفد على أساس يخرج عن نطاق الحماية فأدرك أن ثورة البلاد قد جعلتهم أكثر لينا واستعدادا بعد أن كانوا يرفضون بتاتا الاعتراف بشرعية الوفد . وهكذا بدأت عام ١٩٢٠ مفاوضات ــ سعد ــ ملنر التى انتهت برفض ملنر مقترحات سعد زغلول ، وتقدمه بمشروع « التسوية » الذى عدل فيه مشروعه الأول على ضوء المقترحات المصرية . ولم يكن عدلى يكن يومئذ عضواً فى الوفد ولكنه كان يقوم بدور الوسيط بين زغلول وملنر بوصفه صديق الطرفين ولجهل زغلول باللغة الانجليزية . وهنا ظهر الصدع الثانى فى صفوف الوفد . ولقد كان صدعا خطيرا حقا ، فقد كان محمد محمود وعبد العزيز فهمى ولطفى السيد وعبد اللطيف المكباتى فى جانب قبول مشروع « التسوية » وكان سعد زغلول ورجاله فى جانب رفضه . وطرح المشروع على الأمة لتقول رأيها فيه ، ولم يكن خافيا على الشعب الثائر مشروع ملنر ، وانتهى فشل مفاوضات سعد ــ ملنر بخروج محمد محمود وعبد العزيز فهمى وعلى ماهر ولطفى السيد وعبداللطيف المكباتى من عضوية الوفد عام ١٩٢١ . ثم انضوى أكثرهم فى حزب الأحرار الدستوريين الذى ألفه عدلى يكن فى عام ١٩٢٢ . أما خطورة هذا الانقسام فمنشؤها أن المعتدلين كانوا يمثلون الثقل الحقيقى فى تكوين الوفد لعلة اتزانهم وتفقههم وسعة ثقافتهم . فلما تولى عدلى يكن رياسة الوزارة عام ١٩٢١ كان حريصا على أن يشترك معه سعد زغلول فى مفاوضاته مع اللورد كيرزون ، ولكنهما اختلافا على رياسة وفد المفاوضات ، ذلك الاختلاف المرير الذى جعل سعد زغلول يعلن أن حكومة بلد تحت الحماية الانجليزية تفاوض الإنجليز هى بمثابة « جورج الخامس يفاوض جورج الخامس » . وقد انتهت مفاوضات عدلى ــ كيرزون بالفشل كسابقتها ، وهكذا صدر تصريح ٢٨ فبراير

١٩٢٢ تصريحا من جانب واحد يعلن أن مصر بلد مستقل ذو سيادة بأربعة تحفظات تبرر بقاء جيش الاحتلال . وأسفر تصريح ٢٨ فبراير عن تأليف لجنة الدستور أو « لجنة الأشقياء » كما دمغها سعد زغلول ، وأسفرت لجنة الدستور عن إعلان دستور ١٩٢٢ الذى اعترف أول ما اعترف بأن الدستور «منحة» من الملك ، وأعطى بيد للتاج من السلطات ما أعطاه للأمة باليد الأخرى فكان أكبر عامل من عوامل عدم الاستقرار السياسى الذى شاب تاريخ مصر فى الفترة الواقعة بين الثورتين .

وليس هنا مجال للحكم على هذا الموقف أو ذاك . فالحكم على هذا الصراع التاريخى لايزال فى يد التاريخ والمؤرخين ولكن من الواضح أن الأمر لم يكن مجرد صراع شخصى على السلطة بين سعد زغلول وعدلى يكن كما يحب البعض أن يتوهم أو أن يوهم الغير ، فالحركات التاريخية لا يمكن أن يصرف تفسيرها بكل هذا اليسير اليسير . من الواضح أن هذه الاندفاعة القومية الشعبية أثارت فى أوارها مشكلة من أخطر المشاكل التى تواجه لا الحكومات ، ولكن نظم الحكم ذاتها ، ألا وهى « شرعية » حكومة فى بلد فيه جيش احتلال وليس فيه دستور ، بل وربما شرعية نظام الحكم ذاته . ولاسيما وأن الثورة القومية منذ بدايتها ، بل وقبل بدايتها اقترنت بالكفاح من أجل الدستور ، ولاسيما وأن التوكيلات الشعبية التى جمعها سعد زغلول على مستوى البلاد كلها كانت المعادل العرفى لما يسمى الأغلبية الانتخابية أو كانت ممثلة « انتخابات » غير رسمية أو استفتاء أجرى خارج نطاق القانون كذلك كان من الواضح أن عدلى يكن ورجاله من « العقلاء » و « المعتدلين » كانوا بحكم انتمائهم إلى الطبقات العليا من المجتمع وبحكم ثقافتهم وروابطهم يمثلون « عقل الأمة » الراجح الحذر . ربما

المسرف فى الحذر بدرجات متفاوتة . بينما كان سعد زغلول ورجاله يمثلون «قلب الأمة» النابض المصمم بحكم جذورهم فى الطبقات المتوسطة وبحكم قربهم من الطبقات الشعبية ومشاكلها الحيوية بدرجات متفاوتة كذلك .

هؤلاء العقلاء وهؤلاء المعتدلون هم الذين تألفت منهم لجنة الدستور التى وضعت دستور ١٩٢٣ ، وقد كان من بينهم نفر كثير يؤمن بالديمقراطية الليبرالية وبحقوق الإنسان وبنظرية الحد الأدنى من تدخل الدولة وبسائر الحريات البورجوازية كحرية العمل وحرية التجارة وحرية الاجتماع وحرية التعبير . إلخ . وقد كان لطفى السيد بالذات فى مقدمة المؤمنين بهذه الأسس الليبرالية .

فماذا حدث ؟

عندما وضع دستور ١٩٢٣ لأول مرة موضع التنفيذ فى انتخابات ١٩٢٤ فاز سعد زغلول بالأغلبية البرلمانية فوزاً مكتسحاً وفشل أكثر العقلاء فى دخول مجلس النواب بأصوات الشعب ، ومنهم من فقد التأمين ، بل أن أكثرهم ما كان يمكن له أن يشارك فى الحياة العامة لجيل كامل إلا من خلال حصة للملك فى تعيينات مجلس الشيوخ أو من خلال حق الملك تعيين وزارات الانتقال ، وهكذا وجدت «الصفوة» ومن يلوذ بها نفسها بمعزل عن جماهير الشعب حتى فى داخل السياج الدستورى الذى أقامته بيديها لقد اكتشفت من خلال تجربة انتخابات ١٩٢٤ أنها تتكلم لغة لا يفهمها الشعب الذى كان يأبى أن يفصل الكفاح الوطنى عن الكفاح الديمقراطى .

وهذا فى رأيى هو سر الأزمة الفكرية التى مر بها لطفى السيد منذ أن انفصل عن تيار الأغلبية الشعبية المصممة وانضم إلى تيار الأقلية المعتدلة . وقد

جملته هذه الأزمة يبحث عن حل لهذا التناقض التام بين الفكر والفعل فى نظرية الحرية ، وفى اعتقادى أنه قد وجد هذا الحل الذي يبحث عنه فى أرسطو فاندفع إليه بكليته ، وعكف على ترجمة أرسطو ، ولم يترجم إلا غيره حتى اقترن اسمه باسمه فى بلادنا ، بعد أن نقل له أربعة من كتبه هى « الأخلاق » و «السياسة» و « الـكون والفساد » و « الطبيعة » .

ولم يكن لطفى السيد ظاهرة فريدة فى هذا المجال بين المفـكرين المصريين الذين مروا بمأزق الحرية ورأوا هذا التناقص الواضح بين الفـكر والتطبيق فى نظرية الحرية ، فقد كان هناك فتحى زغلول ، وهو قطب آخر فى تاريخ الفـكر المصرى الليبرالى فى هذا القرن ، وهو صاحب «سر تقدم الإنجليزالسكسونيين» وصاحب « التربية الاستقلالية » ومنبه الأذهان إلى جان جاك روسو ونظرياته فى حرية التربية . وهناك أيضاً حسين هيكل الذى بدأ حياته الفـكرية بترويج روسو ونظرياته فى العقد الاجتماعى ثم انتهى إلى ألوان من التفكير إن رآها روسو أنكرها كل الإنكار . وهناك أيضاً محمود عزمى الذى بدأ حياته مدافعاً عن الحريات ثم انتهى إلى كتابه الشهير « حكم المائة يوم » ، وهناك منصور فهمى الذى انتفع من حرية المنهج العلمى ثم هبط عليه وحى الصوفية فى « أنت أنت الله » ، وغير هؤلاء كثيرون بعضهم أحياء و بعضهم أموات ، ولـكن كلهم اقترن فـكره وفلسفته بمأزق الحرية هذا الذى مر به لطفى السيد . وقد حاول كل منهم أن يخرج من هذا المأزق بطريقته الخاصة التى تتمشى مع تـكوينه ومعتقداته الأساسية وروابطه ومراميه الطبقية .

أما لطفى السيد فقد وجد الحل فى الفلسفة الأرسطاطاليسية ، وقد كان من الممكن لمفـكر مثله أن يختار طريق أفلاطون كما هو مألوف عند أصحاب الحرية الذين تدفعهم النـكسة إلى الاختيار ، ولـكن شيئاً هاماً جنب لطفى السيد هذا

الطريق ووجهه إلى طريق أرسطو ، وهذا الشيء الهام هو المنهج العلمي والعقلاني الذي بنى عليه كل فلسفته وحياته ، فطريق أرسطو هو طريق العقل بمثل ما أن طريق أفلاطون هو طريق العاطفة والجنوح إلى الغيبيات

وجد لطفي السيد الحل الأخلاقي في نظرية الاعتدال التي تعرف في أرسطو بنظرية « الوسط الذهبي » ووجد الحل السياسي في مدينة أرسطو أو جمهوريته الفاضلة التي وفق فيها أرسطو بين الديمقراطية وحكم الصفوة . فقد جابه أرسطو مشكلة الديمقراطية وحرياتها أثناء دراسته للدساتير اليونانية علماً وعملا ، فانتهى إلى نظريته الشهيرة بأن الديمقراطية ، أو حكم الشعب ، إن لم تقترن بسيادة القانون انتهت إلى الديماجوجية أو حكم الغوغاء ، أو بلغة أرسطو .

« الواقع أن في الديمقراطيات التي فيها الحكم للقانون ليس فيها من الديماجوجيين وفيها تصريف الأمور بين المواطنين الأشد حرية ، فالديماجوجيون لا يظهرون إلا حيث يفقد القانون سياسته ، وحينئذ يكون الشعب ملكا حقا ، واحداً وإن يكن مؤلفاً من الأكثرية التي تحكم لا فرادى بل بجماعتها وإذ يكون الشعب هو الملك فإنه يعمد إلى أن يفعل فعل الملك لأنه يلقى عن عاتقه نير القانون ويصير مستبداً ومن أجل هذا يصبح المتملقون عما قريب في مرتبة الشرف .

هذه الديمقراطية هي في نوعها ما هو الطغيان بالقياس إلى الملوكية ، ففي الجهتين الرذائل أعيانها واضطهاد المواطنين الأخيار هو بعينه . هنا أوامر الشعب وهناك الأوامر التحكمية ، زد على هذا أن بين الديماجوجي والمتملق شبهاً قارعا ، كلاهما محل ثقة لا حد لها أحدهما يدل على الأمة التي عمها الفساد والآخر يدل على الطاغية .

« الديماجوجيون ، لأجل أن يستبدلوا الأوامر الشعبية بسيادة القانون ،

يرجعون فى جميع الأعمال إلى الشعب ، ذلك بأن قوتهم الخاصة لاتكسب إلا بسيادة الشعب الذين يتصرفون هم أنفسهم فى أمره تصرف السيد بواسطة الثقة التى يغتالونها منه ، ومن جهة أخرى كل أولئك الذين يظنون أن لديهم مايشتكون منه من الحكام لايترددون فى الالتجاء إلى حكم الشعب وحده ، و إن الشعب ليرحب بالطلب وحينئذ تنهار السلطات القانونية كلها .

« . . لا دستور إلا على شريطة سيادة القانون » .

« السياسة ٥ ، ٤ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ » .

فأزمة الديمقراطية الحقيقية إذن كما رآها أرسطو فى الديماجوجية ، وهى حكم زعماء الرعاع لا حكم الشعب ، والحل عند أرسطو هو تقييد حكم الشعب بسيادة القانون ، والمشكلة هذه هى كيف نحمى الدولة أو المدينة الفاضلة كما يسمونها من طغيان الأفراد ومن طغيان المجموع ، فإذا كانت نظم الحكم ثلاثة كما قال أرسطو ، وهى الملوكية ، والارستقراطية والديمقراطية فإن « صنوف الزيغ لهذه الحكومات هى : الطغيان للملوكية ، والأوليجارشية (أى حكم الأغنياء) للأرستقراطية والديماجوجية (أى حكم زعماء الرعاع) للجمهورية ، فالطغيان ملوكية لا موضوع لها إلا المنفعة الشخصية للملك ، والأوليجارشية لاموضوع لها إلا المنفعة الخاصة للأغنياء والديماجوجية موضوعها المنفعة الخاصة للفقراء ، ولا واحدة من هذه الحكومات تفكر فى الصالح العام ، (السياسة ٣ ٥ ، ٤) والإجابة على ذلك فى أرسطو هى : « متى كان حكم الفرد أو الأقلية أو الأكثرية منصرفاً إلى المنفعة العامة فالدستور صالح بالضرورة » . أى إن المهم ليس هو نظام الحكم ولكن غايته وهدفه ، والضمان الوحيد الذى يلتمسه أرسطو هو سيادة القانون فى أى شكل من أشكال الحكم .

وفى اعتقادى أن لطفى السيد وقف مما اعتقد أنه أزمة الديمقراطية المصرية عين الموقف الذى وقفه أرسطو مما اعتقد أنه أزمة الديمقراطية اليونانية فقد كانت التهمة الأولى التى وجهها « العقلاء » لسعد زغلول أنه يقضى على « الديمقراطية السليمة » القائمة على سيادة القانون بالديماجوجية القائمة على سيادة الرعاع بإصراره الدائم على أن « الأمة مصدر السلطات » و باحتكامه المستمر إلى الجماهير الشعبية سواء فى مواطن النزاع بيننا وبين الإنجليز أو فى مواطن النزاع بين العرش والبرلمان .


العقاد والفكرة الاشتراكية

كلما قلبت النظر فى آثار الكاتب الكبير عباس محمود العقاد أيقنت بفضل هذا الرجل العظيم على ثقافتنا بوجه عام وعلى ثقافتى بوجه خاص وأيقنت أنه لا سبيل إلى فهم الفكر المصرى الحديث إلا بالعودة إلى تراث ثورة ١٩١٩ وتحليل مضمونه وقالبه معاً ، فبهذا نستطيع أن نقرأ بعض مافى نفوسنا وبه نستطيع أن نستقصى بعض معتقدات جيلنا ، و به أيضاً نستطيع أن نفسر بعض الظواهر فى مجتمعنا الحاضر وفى مجتمعنا السالف على حد سواء .

وقد تأدبت على العقاد قبل أن أتأدب على طه حسين وعلى سلامة موسى ثم نشأت بين تفكير هذا المفكر العظيم وتفكيرى اليافع القلق الباحث عن آفاق جديدة فى الأدب والحياة هوة عميقة باعدت بينى و بينه جيلا كاملا منذ عام ١٩٣١ وكانت هذه الهوة هى الجامعة والحياة . وكانت الجامعة عندى هى طه حسين وكانت الحياة عندى هى سلامة موسى .

و بعد هذه الآونة المديدة أعود فأقلب النظر فى صحيفة نفسى وأجيل الفكر فى آثار العقاد العظيم فأجد أن الذى حرث أرض فكرى هو العقاد وأن الذى بذر فيها البذار هو سلامة موسى وأن الذى سقى نبتها وتعهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا فى أرض لم تحرث ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ .

وقد كنت أحسب زمنا أن الذى عرف جيلى بالفكرة الاشتراكية هو سلامة موسى فإذا بى أجد أن العقاد من أسبق الذين وضعوا أسسها النظرية فى بلادنا .

ولو لا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت إن العقاد أبو الاشتراكية المصرية . ففى كتابه « الفصول » الذى نشره عام ١٩٢٢ بحث مستفيض عن « سر تطور الأمم » يدافع فيه عن المذهب الاشتراكى ويبرئه من جميع المعائب التي ألصقها به الفيلسوف الفرنسى جوستاف لوبون فى كتابه المشهور الذى يحمل عين هذا العنوان .

والذى دعا إليه العقاد عام ١٩٢٢ مذهب من مذاهب الاشتراكية ليس من الماركسية فى شىء ، قريب جدا من الديمقراطية ننظر إليه اليوم فنقول أنه راديكالية متطرفة .

ولا أغالى إذا قلت أن اشتراكية العقاد هذه ظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى « الرأى العام » المصرى الذى ما جنح قوامه فى يوم من الأيام إلى الاشتراكية إلا فى حدودها الراديكالية .

يدافع العقاد فى بحثه هذا دفاعا مجيدا عن حق الاشتراكيين فى التعبير عن المبادىء الاشتراكية وينعى على السلطات وعلى المجتمع عامة مصادرة أفكارهم أو الحيلولة بينهم وبين الدعوة لمذهبهم .

ويعتمد دفاع العقاد عن حق الاشتراكيين فى الدعوة إلى مذهبهم على طائفة من الحجج لا يجد الاشتراكيون خيرا منها .

والحجة الأولى هى أن الاشتراكية ليست فلسفة اجتماعية تهبط على المجتمعات من السماء أو بتوليد من أدمغة بعض المفكرين الحالمين الذين أولعوا بالتفكير المجرد وبتخطيط مستقبل البشرية بالحبر على الورق ؛ ولكنها نتيجة لأوضاع اجتماعية قائمة بالفعل ولعلل دفينة فى جسم المجتمع . وفى هذا يقول العقاد :

« وإذا كانت الاشتراكية على هذا التقدير عرضاً للعلة وليست هى العلة نفسها فماذا يجدينا أن نمحوها ونكم أفواه الداعين إليها وماذا فى محوها من الدواء للانحلال والتدهور الذى لا مفر منه ؟ ؟ ألا يكون ذلك كمعالجة الجدرى بنوع قشور طفحه من ظاهر البشرة وترك جرثومته تسرى فى الدم وترتع فى باطن الجسم ولا من يلتفت إليها فيعمل عمل الجد على استئصال شأفتها أو تخفيف ضررها ؟ ؟ فإن كان ثم دواء فليكن الدواء للعلة الأصلية وإلا فلا معنى للقدح فى الاشتراكية ولا فائدة من اضطهاد دعاتها » .

وواضح من هذا الكلام أن العقاد لا يدافع عن الاشتراكية دفاع الغيور على حرية الرأى والتعبير فحسب بل الغيور على الدعوة الاشتراكية ذاتها. فخلاصة رده على جوستاف لو بون هى : أزيلوا أسباب الاشتراكية إن استطعتم أو اتركوا الاشتراكيين يزيلوها . وهو لا يستكثر اضطهاد الاشتراكيين فحسب بل لا يجد « معنى للقدح فى الاشتراكية » ما دامت جذورها ضاربة فى المجتمع .

والحجة الثانية التى يسوقها العقاد دفاعاً عن حق الاشتراكيين فى التعبير عن مذهبهم ، هى الجبرية التاريخية التى أدت إلى ظهور المذهب الاشتراكى أو ما يسميه هو «الضرورة» التى شعر بها الناس فنشأت فيها المبادىء الاشتراكية، وفى هذا يقول : « وهذه المبادىء والقواعد لا تدحض بالسفسطة ولا تنقض بالتعوذ والحوقلة ، لأنها نشأت من حاجة ضرورية شعر بها الناس وتكلموا فيها قبل أن يعلنها الفلاسفة وأهل النظر » .

ولقد حاولت ما استطعت ألا أظلم العقاد الشاب فأنسب إليه الإيمان بالاشتراكية العلمية أو أن أظلم الاشتراكية العلمية فأحسب عليها العقاد الشاب،

وما اجتهادى هذا إلا رغبة منى فى أن أجد انسجاما بين تفكير هذا المفكر الكبير فى قمة شبابه وتفكيره فى كهولته المتأخرة وشيخوخته الباكرة. ولكنى رغم هذا الاجتهاد أقف حائراً أمام بعض فقرات بحثه ما كان يمكن أن يخطها إلا قلم مفكر اشتراكى أصيل أو عاطف على الاشتراكية على أقل تقدير .

فهو لا يكتفى بتسفيه « سفسطة » جوستاف لوبون ولا يكتفى بالسخرية من « تعوذ » المحافظين و « حوقلتهم » إزاء هذا الوباء الجديد كما يسميه خصومه مؤكدا أن الرد على الاشتراكية لا تكفي فيه السفسطة ولا الحوقلة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيقرر أن المنطق ذاته والبينة ذاتها غير كافيين لإزالة « الحاجة » إلى الاشتراكية ، وفى هذا يقول : « وكيف تدفع الحاجة إلى الاشتراكية بالسفسطة والمغالطة أو بالمنطق والبينة وهى كما يقول الدكتور « جوستاف لو بون » سر لا يعرفه إلا علماء النفس الواقفون على أسرار الحياة ولا تأتى الأدلة التى تقنع به من طريق العقل ؟ » .

وبعبارة أخرى فالعقاد يسلم بأن الاشتراكية تنبع من حاجة لا ينفع فيها منطق سليم ولا منطق فاسد ، فدليلها ليس فى صحتها أو فسادها بل فى الحاجة إليها ، وهى حاجة بنص قوله لا تقبل المناقشة وما هذا إلا تعبير مخفف لما تقول به المادية الجدلية من أن المادة تسبق الفكرة .

فهذه الحاجة التى يحدثنا عنها العقاد ليست من إملاء السماء بل هى حاجة ناشئة من صميم الأرض ، أى من صميم الأوضاع المادية والاقتصادية التى تعترى مجتمعاً من المجتمعات فتولد فيه الرغبة النفسية الحادة فى تغيير حياته .

ولست أعرف بين أصحاب المادية الجدلية أو الجبرية التاريخية من قال قولا أصرح من هذا القول فى تفسير ما يسمونه « حتمية » التفكير الاشتراكى .

فالعقاد إذن كان فى شبابه من المسلمين بجبر المادة الذى يلزم المجتمع فى مرحلة من المراحل باتباع ما يقضى حاجاته من مذاهب الفكر .

وليس معنى هذا الكلام أن العقاد كان ماركسيا فى اشتراكيته ولكنه كان بغير شك يقظاً إلى آثار التطور المادى فى ولادة الأيديولوجيات وهو يقرر وجود هذه الآثار بغض النظر عن عواطفه وميوله ، فهو يرد ظهور الأفكار الاشتراكية من جديد إلى الوضع الاقتصادى الناجم عن الثورة الصناعية أولا وإلى الإنتاج الضخم ثانياً ، فيقول : « ومنذ أخرج العلم للناس تلك الآلات الضخمة ، أصبح كل صاحب معمل يتمتع بتعب الألوف من الصناع الذين يستخدمهم فى معمله ، فكان التعب والحرمان من نصيب فريق والراحة والربح من نصيب الفريق الأقل ، فتجددت الشكوى القديمة ، وعادت الاشتراكية ، ولكن هل تراها عادت اليوم لتشهد خاتمة هذه المدنية وهل لا مفر من هذه الخاتمة بعد عودة هذه الاشتراكية الجديدة ؟

« لا نظن ذلك — لأننا اليوم فى مأمن من غارات القرون الأولى ، ولأن العلم والنظام قد أصبحا فى هذه العصور ملكا للانسانية عامة وليسا من خواص أمة يذهبان بذهابها » .

نعم إن المدنية لن تنهار والإنسانية المتحضرة لن تنقرض إذا طبق النظام الاشتراكى ، هكذا كان يؤكد العقاد رداً على مدرسة الكارثة التى تبشر بأن الاشتراكية هى بداية النهاية .

معلوم أن بعض شيع الاشتراكية تصف الدين بأنه « أفيون الشعب » ، ومعلوم كذلك أن بعض أعداء الاشتراكية يصفونها بأنها « أفيون الشعب » ، ومن هؤلاء جوستاف لوبون .

لهذا أخذ العقاد فى تبرئة الاشتراكية من هذه التهمة التى يوجهها إليها

لو بون قائلا إن لو بون لم يصور لقرائه الاشتراكية الحقيقية ، الاشتراكية العلمية بل صور لهم الاشتراكية كما يتصورها خيال الجهال فهى كما أورد لو بون « تمثل فى ذهن النظرى الفرنساوى صورة جنة تساوى الناس فيها فتمتعوا بالسعادة الكاملة فى ظل الحكومة وتمثل للعامل الألمانى حانة أطبق دخانها وطفق رجال الحكومة يقدمون لكل قادم أطباقاً من لحم الخنزير والكرنب المملح ودناناً من الجعة إلخ » .

هذه الاشتراكية الطوبوية التى تعد الناس بالجنة على الأرض ليست عند العقاد الاشتراكية الحقيقية « العلمية » وجوستاف لو بون يظلم الاشتراكية الحقيقية حين يعرضها لك كما تتصورها أذهان الجهلاء الواهمين ، فيسبق إلى ظنك أن هذه الاشتراكية صنف من الأفيون استورده أئمة الاشتراكية من بكين » .

أما الاشتراكية الحقيقية فبريئة من الأوهام والأحلام ، أو كما أوضح العقاد فى بحثه : « فمن الظلم أن تعد هذه الأحلام أكثر من ظل للاشتراكية يقترن بها ويحاكيها ولكنه شىء آخر منفصل عنها ، وقد تكون هذه الأحلام لازمة لها كما تلزم الأحلام كل نحلة ورأى ولكنه يجب ألا يخلط فى الحكم بينهما وبين مبادىء الاشتراكية وقواعدها العلمية » .

من معائب الاشتراكية فى نظر جوستاف لو بون أنها تؤدى إلى « فناء الفرد فى الدولة » وأنها « تفضى بالأمة إلى أخس درجات الاسترقاق وتقتل فى نفوس من خضعوا لحكمها كل همة وكل استقلال » . والعلاج عند جوستاف لو بون هو نشر الروح العسكرية لما فيها من رجولة وتقشف ورياضة للنفس على الخشونة أما العقاد فيرى غير هذا الرأى ، بل يرى نقيضه على خط مستقيم ، فعنده « أن الرجل أضيع ما يكون استقلالا فى الجندية ، وأن الجندى فى الجيش ليس إلا آلة

تتحرك بإشارة من القائد وليس لها أن تعرف إلى أين هى مسخرة ولا فى أى غرض يسخرونها » .

بعد كل هذا الدفاع عن الاشتراكية رأى العقاد أن يرسم لنا حدود الاشتراكية كما كان يفهمها يومئذ ، فجاء بحثه بمثابة بيان واضح مفصل أرسى فيه أسس المجتمع الاشتراكى كما تصورها مفكر بعيد عن الاشتراكية هو السير أوليفر لودج ، وهى كما يلى .

فى رأى العقاد أن الاقتصاد الليبرالى الحر الذى كان الطابع المميز للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر قد أصبح اقتصاداً لا يتمشى مع تطور الحياة أو حاجات المجتمع ، وهو يؤيد رأى العالم الإنجليزى السير أوليفر لودج القائل فى عبارة العقاد ، بأن تهتم الحكومة بشخصية الحائزين للمال كما تهتم بشخصية الحائزين للسلاح ، لأن المال ربما كان أخطر فى يد الشرير من السلاح فى يد القاتل » .

كذلك يؤيد العقاد رأى أوليفر لودج القائل فى عبارة العقاد : « ولا يسعنى إلا القول بأن عادة السماح للأفراد بحق الملك المطلق على الأرض بدلا من المجاميع هى أساس كثير من هذه المصاعب » فحق الملكية المطلق إذن من شأن المجموع أما حق الأفراد فيها فحق مقيد .

ويؤيد العقاد أيضاً رأى أوليفر لودج القائل بوجوب تحديد الثروة بوجه عام ذلك لأن « فى رأيه أن الثروات العظيمة خطر على المجتمع وأن هذه الثروات تكثر من جراء أنظمة مصطنعة يمكن تبديلها وليست هى مما تقضى به طبيعة سير الأمور » .

وهناك وسيلة محددة يزكيها أوليفر لودج ويؤيدها العقاد لتحديد الثروة

وهى تحديد التركات ، إذ « يجب أن يعاد النظـــر فى قانون التوريث وأن ينقح » .

وكان الاحتكار يسمى أيام الحرب العالمية الأولى « الاستئثار » .

وقد ندد العقاد بما يسميه « استئثار بعض المنافع بلا موجب للاستئثار » ورأى أن علاج الاحتكار فى المجتمع يكون بالدعوة الاشتراكية إلى « المساواة » وتعريف هذه المساواة عنده هو « تساوى الناس فى الحقوق أمام القانون » ، ولعل هذا ما نسميه اليوم مبدأ « تـكافؤ الفرص » أو لعله شىء آخر أكثر من ذلك راديكالية. وفى رأيه أن هذا التساوى فى الحقوق أمام القانون هو الذى يعزز مبدأ « المنافسة » الذى يكشف مزايا التفاوت بين القادر والعاجز .

وكلما تعرضت الاشتراكية للتوزيع ظهرت فيها شيعتان، شيعة متطرفة تقول: « من كل حسب قدرته لـكل حسب حاجته » وشيعة معتدلة تقول : « من كل حسب قدرته لـكل حسب عمله » والعقاد من أتباع هذه الشيعة الثانية وهو يقول فى ذلك :

« إن الاشتراكية الصحيحة ليست أسطورة من الأساطير ولا هى وعد خيالى يبشر الناس بالتعادل فى الأقدار والتشاكل فى المنازل والأرزاق . كلا ! فليست المساواة بين الناس من همها ولـكنها إنما تدعو إلى المساواة بين الأجر والعمل وتطلب أن يعطى كل عامل ما يستحقه بعمله ، وأن ينتفع المجموع بأكبر ما يمكن الانتفاع به من قوى الأفراد » .

وقد لاحظ المؤرخ توكفيل وغيره من الباحثين أن الثورة الصناعية والإنتاج الضخم قد أديا إلى زيادة التخصص، بل الإسراف فيه، لتوفير الـكفاية الإنتاجية. فالعامل لم يعد ينتج السلعة كلها ، بل غدا عمله يقتصر على إنتاج قسم ضئيل منها

فضاعت منه مهارة الأسطوات وفنهم واكتسب مهارة الآلة وإتقانها وأصبح عاجزاً عن إنتاج شىء بمفرده بسبب تقسيم العمل . وفى ذلك قال توكفيل : « كلما توسع الناس فى تطبيق قانون توزيع العمـــل ضعفت قوة العامل وزادت تابعيته لغيره : فالصناعة تتقدم والصانع يتأخر والفرق ينمو كل يوم بين العامل ورئيسه » .

والعقاد يؤيد هذا الرأى بل هذه الحقيقة ويعقب بقوله : « إذ لامراء فى أن النظام الاقتصادى الحاضر قد صير العامل قوة آلية وسلبه كل وسيلة لاستخدام ذكائه وحذقه » . والخطر الوبيل فى هذا النظام هو أنه إذ « خرج الصانع من المعمل لم ينتفع بصنعته وعجز عن العمل على انفراد ففقد مزية الاستقلال ؟ ؟ »

وعنده أن هذا النظام الاقتصادى « مود بالمواهب » « معطل للعقول » وأنه نظام تثور عليه الاشتراكية فما قامت الاشتراكية إلا لترقى مدارك العامل وترفع عنه حيف صاحب المعمل ، وتجعله إنساناً ذا رغبة فى عمله وغيرة عليه وليس كما هو الآن آلة تدير آلة » .

وقد تجاوز العقاد الدقة فى التعبير بهذا التعميم فتقسيم العمل مبدأ فى الإنتاج الصناعى لم يثر عليه أحد إلا فى اشتراكية وليم موريس ورسكين وأشياعهما من الاشتراكيين الطوبويين أعداء الآلة الراغبين فى إحياء حضارة الأسطوات فى العصور الوسطى .

ولا ينسى العقاد هنا أن يسخر فى هذا المقام من جوستاف ليبون بقوله : « وخير للدكتور أن يفتش عن الاستقلال الذى يريده للفرد فى مبادىء الاشتراكية من أن يفتش عليه فى ثكنات الجنود » .

والعقاد ينحو منحى عامة الاشتراكيين حين يفسر انحطاط الطبقة العاملة بأنه « أثر من آثار النظام الاقتصادى » . « فلقد أفرط الناس فى إجهاد أبدانهم

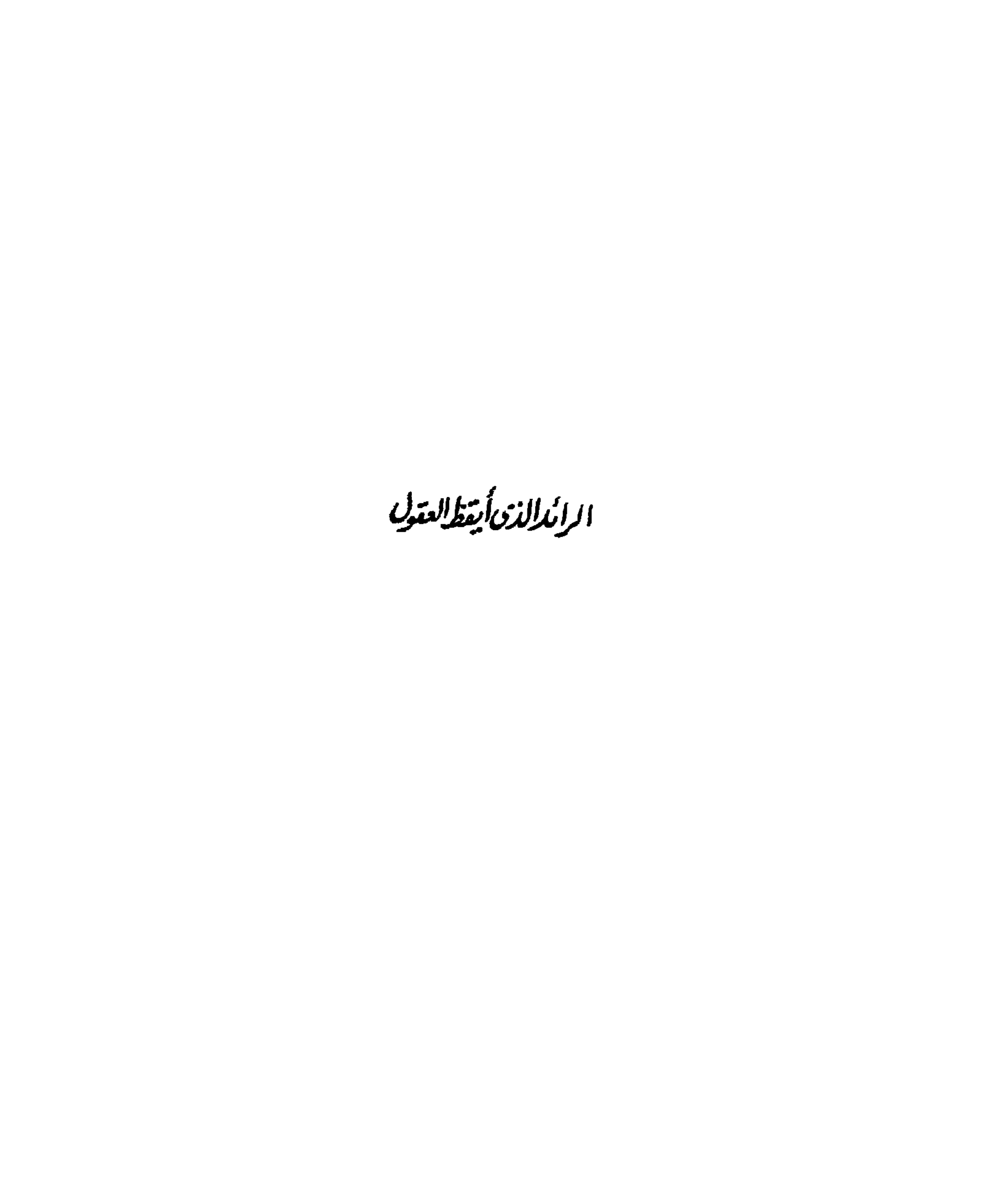
إفراطا حط من قواهم وأتلف أعصابهم . وكلما أحسوا بالضعف انكبوا على المنبهات من خمر وحشيش وتبغ وقهوة إلى أشباه ذلك فزادتهم ضعفا على ضعف. ولو أنقصت ساعات العمل قليلا وزيدت الأجور زيادة تمكن العامل من تعويض خسارته اليومية بالطعام وأسباب الراحة ، لكانت الاشتراكية قد أنقذت الجيل القادم من غوائل هذا الاضمحلال » .

وعند العقاد أن السبيل إلى تحقيق كل هذه المبادىء ليس الصراع بين الطبقات ولكن التعاون بين الطبقات وهو ينادى من أجل ذلك بمبدأ «الإخاء» الإنسانى أو « التضامن » الإنسانى الذى يحس فيه كل فرد أن أمته قوامة على مصالحه ولا يحس بأن إخوته فى الإنسانية يسترقونه استرقاق العبيد .

فالعقاد إذن كان من أسبق الدعاة إلى الفكرة الاشتراكية ، وإن كان قد عدل موقفه منها فيما تلا ذلك من الأيام ، ولا سيما منذ سنة ١٩٣٦ ، حين رآها تستفحل فى العالم فتوشك أن تهدد بعض المبادىء الأخرى التى يؤمن بها أكثر من إيمانه بالاشتراكية .

ومهما يكن من شيء فإن أهمية هذا الطور الاشتراكى فى تفكير العقاد أهمية بالغة . فلقد كتب هذا الكلام أيام أن كان حسنى العرابى وزملاؤه يفكرون فى تنظيم الاشتراكية المصرية على أساس عمالى فلم يوفقوا من ذلك إلى شيء كثير .

أما العقاد فقد عمد إلى الفكر وحده ، وخاطب بهذا الفكر طبقة المثقفين وطالبي الثقافة من الناشئين فتركت كلماته آثاراً تتفاوت عمقاً وخفة فى مختلف النفوس ، وبذلك مهد الطريق لغيره من المفكرين الذين أفاضوا فى شرح المذاهب الاشتراكية وعرفوا بها أبناء الجيل الحاضر .


الرائد الذى أيقظ العقول

لم أكن ألقاه إلا لماما مرة كل شهور أو مرة كل سنوات غالباً على غير موعد ، فنتحدث نصف ساعة أو نحوها ثم نفترق ، وكانت آخر مرة رأيته فيها قبل وفاته ببضعة شهور فى جمعية الأدباء حيث كان يرأس لجنة من الأدباء كلفتها الجمعية بوضع كتاب يصور كفاح الجزائر .

وفى كل مرة كنت ألقاه كنت لا أكتفى بالاستماع إليه وهو يطلق تعليقاته الواضحة القاطعة المختصرة على الحياة الثقافية أو على الشئون العالمية ، ولكنى كنت أتفرس فى وجهه الأسمر الضخم وأتأمل عينيه الثابتتين الخاليتين من البريق وهما لا يتحولان عن محدثه .

بل كنت أتفرس فى وجهه أكثر مما كنت أستمع إليه . فقد كنت أحس دائما بأنى أعرف ما سيقول وكيف سيقوله لكثرة ما قرأت له ولمعرفتى الكافية باتجاه قراءاته ومنهجه فى التفكير . وكنت لا أستمع إليه إلا وتتجاوب فى رأسى جمل سمعتها منه أو قرأتها له فى الماضى القريب أو البعيد . لهذا كنت أتفرس فيه أكثر مما أستمع إليه .

كنت أتفرس فى وجه سلامة موسى لأحاول أن أفهم شيئا عن «دخيلة» هذا الرجل الذى قام بدور خطير فى حياتى وفى حياة الكثيرين من أمثالى ، ولأحاول أن أجلو « سره » ، فقد كنت على يقين من أن فى سلامة موسى سراً عميقاً يستحق أن يجلى ، لأنى عرفته أكثر من ربع قرن ، ومع ذلك لم يطرأ على محياه تغيير يذكر ، أما حيويته ولمعان فكره وجدة علمه فلم يطرأ عليها تغيير أبدا . وكنت أعجب لهذا الذى لا يتغير فهو بعد السبعين كما كان بعد الأربعين . وكنت أحياناً أتأمل شعره الأشيب وأعجب لشباب حديثه ووجهه ونظرته ، وأذكر قوله عن نفسه ذات مرة : أنا شاب فى السبعين .

وكنت أذكر أنه لا يدخن وأنه رجل معتدل فى كل عاداته ، فتقول نفسى هذه الحيوية من هذا الاعتدال . ثم أعود فأقول كلا . كلا . إن فى هذا الرجل سرا ، فهو معتدل فى كل شىء إلا فى تفكيره وتعبيره . فهو فى السبعين يفكر كابن الثلاثين ويعبر كابن الثلاثين . ولا أغالى إن قلت إن بعض أفكاره تعد إلى اليوم أفكاراً ثورية لن يفهمها أو يحس بخطورتها إلا الجيل القادم والذى يليه.

وكنا كلما اجتمعنا نناقش آخر الكتب التى قرأها وآخر الكتب التى قرأتها ، فأجد أنه أسبق منى إلى معرفة آخر ثمرات الفكر الإنسانى ، ولا سيما ما كان منها يتصل بالحضارة الحديثة . فتتجاوب فى رأسى عبارة قرأتها له منذ ربع قرن تقول إن الرجل المتمدن هو الذى لا ينام بعد الظهر ويقرأ كتابا جديدا كل أسبوع فأعرف أن سلامه موسى لم يكن ممن يقولون ما لا يفعلون .

ولم أكن أحدث سلامه موسى أبدا عن أثره فى حياتى وفى حياة جيلى ، ولم أعرف إن كان هو نفسه يدرك خطورة المدرسة الفكرية التى أسسها ومدى أثرها فى حياة البلاد ، لأنه كان متواضعا بسيطا يتكلم على السجية فى إخلاص كإخلاص الأطفال وكنت أستعيب أن أقول فى حضرته شيئاً من هذا القبيل أعرف أنه لاشك يخجل تواضعه ، ولكنى ما التقيت به مرة إلا أصبح فكرى كشريط السينما ، فتعود بى ذاكرتى ثلاثين عاما إلى الوراء ، وأذكر صباى وشبابى الباكر حين بدأت أقرأ له لأول مرة فإذا بوجودى كله يهتز وإذا بأفكارى كلها تنقلب رأساً على عقب وإذا بعقلى يرتاد آفاقا جديدة من المعرفة والتفكير .

ولست أعرف على وجه التحقيق متى تفتح عقلى لتحرير المرأة ولحرية الفكر وللاصلاح الدينى وللفكرة الاشتراكية ولا من أين استقيت هذه الأفكار ولكنى اذكر على وجه التحقيق أنى كنت أتابع هذه الأفكار وأجادل فيها وربما أزينها لزملائى تلاميذ الكفاءة والبكالوريا فى مدرسة المنيا الثانوية ،

وأنا بين الرابعة عشر والسادسة عشرة . اذكر هذا ذكر اليقين بسبب مشادات حدثت بينى وبين مستر جيمس سوينبرن « الذى نزل السجن وحكم عليه فى قضية الجاسوسية » ومستر ويذريل وكانا يدرسان اللغة الانجليزية فى آخر سنتين من تعليمى الثانوى ، فكان أولهما ينصحنى بلين ألا أحاول الطيران قبل أن تكتمل أجنحتى أما الثانى فكان يسخر منى بغليظ الكلام أمام التلاميذ فأكاد أبكى غيظاً وخجلا . وقد تركت هذه المشادات انطباعات فى عقلى الغض لاتمحوها الأيام

ولعلى أخذت هذه الأفكار من قراءتى لقاسم أمين والعقاد وطه حسين فقد تعرفت على هؤلاء قبل أن أتعرف على سلامه موسى . فدفاع قاسم أمين عن المرأة معروف ودفاع العقاد عن الاشتراكية فى كتابه « الفصول » كان بين أيدى التلاميذ المتفتحين للثقافة ولكل فكر جديد . أما طه حسين فكنت أقرأ له سيرة سقراط وغير سقراط ووصف استشهادهم فى سبيل حرية الفكر وتطهير الإنسانية فى كتابه « قادة الفكر » ، وكان يومئذ مقررا علينا فى المدرسة فتروشنى بطولة هؤلاء الأبطال ، أما كتب التاريخ فكانت تلهب خيالى بما تسرده من صراع المصلحين فى عصر النهضة الأوروبية فى سبيل الإصلاح الدينى ومن صراع المفكرين والزعماء فى عصر الثورة الفرنسية فى سبيل الحرية والمساواة والإخاء .

ولكن كل هذه كانت معلومات محنطة لأنها شواهد من تاريخ مضى وانقضى ، وهى أنفع ما يكون ، بل ألزم ما يكون ، لإذكاء الأفكار الإنسانية المتحررة فى قلوب الأيفاع والشباب ، غير أنها منفصلة عن واقع الحياة العصرية التى نحياها فى القرن العشرين فقاسم أمين حرر المرأة بالمنطق وقوة البيان ، والعقاد دافع عن الاشتراكية دفاعاً فلسفياً وطه حسين بنى أضرحة من رخام

بقادة الفكر الغابرين أما الفكر الإنسانى وقادته فى القرن العشرين ومقدماته فلم نكن نعرف عنها شيئاً مذكوراً .

ثم جاء سلامه موسى وملأ هذه الفجوة فى معارفنا وتفكيرنا . ولا أذكر أول من هدانى إلى قراءة سلامة موسى ، وإن كنت أرجح أنه صديق الأستاذ عبد الحميد عبد الغنى مستشار وفدنا لدى الأمم المتحدة ، وهو الأديب المعروف بـ « عبدالحميد الكاتب » ، وكان أوسع منى إطلاعا فى الأدب العربى . وما أن قرأت سلامه موسى حتى وجدت فيه الحل لأكثر مشاكلى .

كان يكتب عن داروين وعن ماركس وعن فرويد وعن أنشتاين . كان يكتب عن قمم الفكر الإنسانى فى عصرنا هذا وفى مقدماته كان يكتب عن أدلر و يونج و براتراند رسل وغيرهم وغيرهم فنحس نحن الأيفاع أننا لا نتابع فكر الماضى وحده ولكن نتابع فكر القرن العشرين . وكلما قرأنا له ازداد إحساسنا بأننا نعيش فى القرن العشرين ، نشارك فى أفكاره ونفكر مع مفكريه رغم نقص إلمامنا باللغات الأجنبية ، وكلما ازداد إحساسنا بأننا أحياء اشتدت قدرتنا على التفكير ، وقوى شعورنا بأننا نقف على أرض صلبة لا تسوخ تحت أقدامنا .

لم نكن نعرف أن للانسان عقلا باطنا وعقلا واعياً فلما عرض علينا سلامة موسى نظريات فرويد ارتدنا عالما رحيباً كان محجوباً عنا . وبدأنا ندرك شيئاً كثيراً عن تركيب النفس الإنسانية المعقدة حين عرض علينا نظريات أدلر فى مركب النقص ونظريات يونج فى لاوعى المجموع .

ولم يكن سلامة موسى أول من كتب فى نظرية التطور وأصل الأنواع ، ولكنه كان أول من كتب عن داروين ولا مارك كلاما مفهوما ليست فيه فقاهة

العلماء ، كلاما يفهمه طلاب الجامعة بل وطلاب البكالوريا ولم تكن بساطته بساطة فى العلم بل بساطة فى التعبير هى ثمرة التفكير الواضح المرتب والبيان الواضح الدقيق .

وعلمنا سلامة موسى أن الاشتراكية ليست مذهباً واحداً بل مدارس متعددة لكل طريقة منها شيخها ، فكان يخرج بنا من ماركس ليدخل بنا فى برناردشو ويخرج بنا من برناردشو ليدخل بنا فى ولز ، وكان واضحا من كتابته أن أحب اشتراكية إليه كانت اشتراكية الفابيين أو اشتراكية التطور لا اشتراكية الطفرة .

وهكذا وضع سلامة موسى أمام أبناء جيلنا أكثر القضايا العلمية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية التى كانت ولا تزال مدار البحث الإنسانى فى كل بلاد العالم المتحضر ، وربطنا بتيارات الفكر العالمى الحى. فجعلنا نحس بأننا أحياء و إنى لأذكر كيف كنا نتجادل حول عام ١٩٣٠ فى مشاكل القومية والعالمية وفى فلسفة تنازع البقاء وبقاء الأصلح وتطبيقاتها على المجتمع عامة لا على البيولوجيا وحدها وفى تطبيق النسبية على الأخلاق والقيم .

أما اللغة التى كان يعبر بها عن علمه وفكره فكانت لغة لا تقل جدة عما كان يذيعه من علم وفكر . فلكل كلمة عنده وظيفة فى الجملة فلا زيادة ولا نقصان ، والعبارة مفصلة على المعنى ، والمعنى واضح فالعبارة واضحة . ولا أقول إن كلامه كان يخرج من القلب فينفذ إلى القلب ولكن أقول إن كلامه كان يخرج من الرأس فينفذ إلى الرأس . وكان شديد الإيمان بتطويع اللغة العربية لمقتضيات الفكر الحديث والتعبير الحديث ، فدعا لبلاغة المعانى وحمل على بلاغة

الألفاظ حملات جبارة فى زمن كان بعض كبار الأدباء لا يزالون يتمسكون فيه بالجناس والطباق والسجع وسائر محسنات علم البديع، ويترجمون القصص الأجنبى بلغة : « وطبع قبلة دون حس على فم الكونتيس » . أما سلامة موسى وحده فمضى ينشر عمله وفكره « بالأسلوب التلغرافى » الذى ابتدعه وعرفه بقوله «هو التعبير عن أكبر المعانى بأقل الألفاظ» وأنى لأذكر كيف كان ممتادا ينهرنى مداعباً لأنى كنت ، ولا أزال ، أكثر من استعمال « قد » و « لقد » مع الفعل الماضى و « أن » النافلة وما شابه ذلك من ألفاظ الارتكاز والمحطات اللغوية التى لا تقدم فى المعنى ولا تؤخر ولا يجنى منها القارىء إلا تربية عادة الكسل العقلى فيه .

من أجل هذا كله ومن أجل غيره وغيره كنت كلما التقيت بسلامة موسى عاما بعد عام أتفرس فى وجهه الأسمر الضخم المركب على جسده القصير المتين البناء ، فلا أرى إلا صورة ذلك الرجل الذى رأيته لأول مرة فى ١٩٣١ سنة أخذت البكالوريا وجئت من المنيا إلى القاهرة طالباً ريفياً متفتح العقل متأجج الوجدان وكأن ربع قرن من الزمان أو يزيد لم يبدل فيه شيئاً . فشباب وجهه من شباب فكره ومن شباب عقيدته المتفائلة فى الإنسانية كلها، وصلابته فى شيخوخته من صلابة الرواد الذين يرتادون الأقطار والبحار والصحارى لا تثنيهم عواصف الثلج ولا زعازع اليم ولا زوابع الرمال .

فقولوا هذا الذى رحل كان رائداً شامخاً وكان محطم أوثان .

ولن تخطئوا فى شىء فهذا ما سيقوله التاريخ .

شفیق غربال: مؤرخ عظیم

لم أختلف إلى درس ألقاه فى الجامعة أو فى غير الجامعة ولم أعد على يديه رسالة أو كتابا ، ولم تربطنى به فى يوم من الأيام صلة فعلية من تلك الصلات الفعلية التى تربط التلاميذ بأساتذتهم ، ولكنى ما جلست إليه قط ، وكثيراً ما جلست إليه ، إلا وغمرنى ذلك الشعور الواضح المحدد الجميل الذى يملأ نفس التلميذ كلما جلس إلى أستاذه ، فأنصت إلى كل كلمة يقولها فى اهتمام عظيم يبلغ مرتبة الخشوع فى بعض الأحايين .

ذلك أن شخصية أستاذنا الراحل محمد شفيق غربال، كانت شخصية الأستاذ أولا وقبل كل شيء ،الأستاذ المحقق والأستاذ الملهم معاً. وهما صفتان قلما تجتمعان فى رجل واحد ، فإن اجتمعتا خرج منهما ذلك الكائن الفعال الذي نسميه : الأستاذ العظيم . .ولكن هذا الأستاذ العظيم كان فوق أستاذيته العظيمة مؤرخا عظيما أيضاً . بل وأقولها بغير تحفظ ، كان محمد شفيق غربال أعظم مؤرخ عرفته مصر منذ الجبرتى، بل أعظم مؤرخ عرفته مصر على وجه الإطلاق منذ أن تعلمنا بالمنهج العلمى الحديث أن التاريخ علم وليس فنا كما كان القدماء يذهبون ، وأنا حين أذهب هذا المذهب فى وصف أستاذنا العظيم محمد شفيق غربال ، لست أحكم عليه حكم المؤرخ على المؤرخ ، كما أنا من المؤرخين ، ولكنى أحكم عليه بما حكم أنداده من المؤرخين فى مختلف بلاد العالم فما من مؤرخ يعتد به تناول تاريخ مصر الحديث ، ولا سيما فى فترة محمد على ، إلا واتخذ من شفيق غربال مرجعاً له فى الحقائق والآراء . . وما من كتاب يعتد به فى تاريخ هذه الفترة من حياتنا إلا ويدخل فى حسابه أعمال هذا المؤرخ العظيم عن تلك الفترة العظيمة .

ولكنى رغم كل هذا سأدع الحكم على هذا المؤرخ العظيم لأقرانه من

المؤرخين عملا بروح النصفة والموضوعية التامة التى تعلمناها منه نحن تلاميذه الرسميين وغير الرسميين ، وأكتفى هنا برسم صورة لهذا الرجل الكريم الذى ترك فى نفوس عارفيه . . جميعهم بلا استثنا ، أثراً لا تمحوه السنون .

ولد محمد شفيق غربال سنة ١٨٩٤ فهو قد مات إذن عن سبع وستين سنة ، وتلقى تعليمه العالى فى مدرسة المعلمين العليا وحصل منها على الدبلوم سنة ١٩١٥ ، ثم أوفدته الحكومة فى بعثة إلى جامعة لفربول للتخصص فى الدراسات التاريخية ، فحصل على درجة البكالوريوس بمرتبة الشرف من تلك الجامعة فى ١٩١٩ . . وكان اتجاه تخصصه هو التاريخ الحديث ، ثم عاد شفيق غربال إلى مصر واشتغل بالتدريس فى العباسية الثانوية حتى عام ١٩٢٢ ، وعندئذ انتقل إلى جامعة لندن للتحضير للدرجات العليا ، فدرس فى مدرسة الدراسات التاريخية التابعة لتلك الجامعة على يد العلامة أرنولد توينبى . وأعد عليه رسالة الماجستير فى التاريخ ، وكان موضوع رسالته التى قدمها فى ١٩٢٤ « بداية المسألة المصرية وظهور محمد على » وكان المؤرخ العظيم توينبى فى تلك الفترة مدرسا شاباً لم يلمع اسمه بعد كما هو اليوم لامع ، وحين نشرت هذه الرسالة بعد ذلك بسنوات فى انجلترا عام ١٩٢٨ وصدرت عن دار راوتلدج للنشر ، كتب توينبى مقدمتها منوهاً بصحة منهج شفيق غربال التاريخى ومنوها بسلامة مصادره ، وقد غدا هذا الكتاب مصدرا من أهم المصادر التى يرجع إليها المؤرخون كلما تعرضوا لعصر محمد على وبعد عودته من الخارج فى ١٩٢٤ أثر حصوله على درجة الماجستير عين مدرساً بمدرسة المعلمين العليا وظل بها حتى عام ١٩٢٩ ثم عين أستاذا مساعداً للتاريخ الحديث بالجامعة المصرية ، كما كانت جامعة القاهرة تسمى يومئذ ثم رقى أستاذاً للتاريخ الحديث بها وأصبح رئيساً لقسم التاريخ بكلية الآداب ، وكان وكيلا لكلية الآداب ثم عميداً لها بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . بعد عمادة أستاذنا الدكتور

طه حسين ، وهذه هى الفترة التى عرفته فيها رئيساً لى فى العمل .. فقد زار انجلترا فى تلك الفترة ليتفقد ، بين مهام أخرى ، أحوال مبعوثى كلية الآداب فى بلاد الإنجليز..وكنت يومئذ أطلب العلم فى جامعة كامبردج، فأخذ يراسلنى ويراسل أساتذتى ليطمئن على أن كل شىء يجرى مجراه الطبيعى فى حياة أبنائه العلمية .

وفى أوائل الحرب العالمية الثانية أى فى عام ١٩٤٠ عين شفيق غربال وكيلا مساعداً لوزارة المعارف ، ولبث فى هذه الوظيفة حتى ١٩٤٢ حين ولى الوفد الحكم فأقصاه عن وزارة المعارف وأعاده إلى وظيفته الأولى أستاذاً بالجامعة ، فكان يقول راضياً لأبنائه وتلامذته وزملائه إنه قد عاد إلى وظيفته الطبيعية فشفيق غربال كان من أولئك الرواد الذين أدركوا قبل سواهم أنه ليس فوق الأستاذية منصب فى الحياة مهما سما . فلما خرج الوفد من الحكم فى نهاية الحرب العالمية الثانية أعيد شفيق غربال مرة أخرى مستشارا لوزارة المعارف عام ١٩٤٥ ثم وكيلا للوزارة وفى هذا المنصب بقى حتى عاد الوفد إلى الحكم سنة ١٩٥٠ فنقله وكيلا لوزارة الشئون الاجتماعية من باب الإبعاد عن مشاكل التعليم الحساسة لا من باب الثقة فى كفايته فى تصريف الشئون الاجتماعية، وكان أهم آثاره أيام اشتغاله فى وزارة المعارف بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ إنشاؤه « متحف الحضارة » فى سنة ١٩٤٨ فهو صاحب مشروعه وهو الذى تعهده ورعاه حتى أصبح حقيقة قائمة .

فلما خرج الوفد من الحكم فى ١٩٥٢ عاد شفيق غربال للمرة الثالثة لوزارة المعارف وكيلا لها ولبث فيها إلى ١٩٥٤ حين أحيل للمعاش لبلوغه السن القانونية وفى أوائل هذه الفترة الأخيرة أنشأ شفيق غربال « الجمعية الملكية للدراسات

التاريخية » هذه التي تسمى اليوم « الجمعية المصرية للدارسات التاريخية » وهى في مقدمة جمعياتنا العلمية الجادة التي ترعى المعرفة الإنسانية على أرفع مستوى تعرفه بلادنا فهى تصدر مجلة نصف سنوية تضم صفوة الأبحاث التاريخية وهى تنشر من المطبوعات والوثائق التاريخية بمختلف اللغات ما يشرف حقا مكتبتنا التاريخية المتخصصة كمخطوط « يوميات دمشق » الذى حققه الدكتور عزت عبد الكريم وهو من القرن (١٧) « ووثائق الحكم المصرى فى شرق إفريقيا والبحر الأحمر أيام الخديو إسماعيل » الذى وضعه الدكتورشوقى الجمل، وكتاب جاستون فييت عن « محمد على والفنون الجميلة » و « التاريخ الحربى لعصر محمد على » للقائمقام عبد الرحمن زكى و « تاريخ الزراعة المصرية فى عهد محمد على » للدكتور أحمد الحتة ، وما ذكرت إلا قليلا من مطبوعات هذه الجمعية التاريخية الجادة العاملة على رعاية البحث التاريخى فى بلادنا .

ثم عين شفيق غربال فى ١٩٥٧ مدير المعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية خلفا للأستاذ ساطع الحصرى،فجدد فى وجوه نشاطه وعمق صلته بالأوساط العلمية المختلفة ، وكان يشرف على كثير من رسائل الماجستير التى يعدها طلاب هذا المعهد فى التاريخ . وفى هذه الفترة الأخيرة عين شفيق غربال عضواً فى المجمع اللغوى وعضواً فى بعض لجان المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، وتوسع فى نشاطه الثقافى فدأب على إذاعة الأحاديث التاريخية كل خميس من إذاعة الجمهورية .

أما أهم آثاره فى التاريخ فهى كتابه بالإنجليزية عن « بداية المسألة المصرية وظهور محمد على » (١٩٢٨) ومن المفارقات المؤسفة أن نجد العلامة توينبى فى تقديمه لهذا الكتاب يتمنى أن يراه مترجماً إلى اللغة العربية ومع ذلك فهو لم يترجم،

حتى الآن . ثم كتابه عن « الجنرال يعقوب والفارس لاسكاريس » ١٩٣٢ وهو يتناول أول مشروع وضعه المصريون أيام الحملة الفرنسية لاستقلال مصر ، ثم كتابه فى «تاريخ المفاوضات المصرية الإنجليزية حتى ١٩٣٦ » وقد صدر الجزء الأول منه فى ١٩٥١ بعد إلغاء المعاهدة ولم تصدر منه أجزاء أخرى . . ولعلها الآن أوراق غير مرتبة على مكتب هذا المؤرخ العظيم ، الذى لم يؤرخ للمفاوضات المصرية — الإنجليزية إلا بعد أن ألهمته غريزة المؤرخ وفطنته ، وربما علمه أيضاً أن عهد المفاوضات بين مصر وانجلترا قد انتهى إلى غير رجعة ، فتناول القلم ليدون و يعقب وهو يعلم أن التاريخ لا يكون موضوعياً حقاً إلا إذا كان بعيداً عن تأثير الأحداث الجارية .

هذه نبذة عن حياة أستاذنا المغفور له محمد شفيق غربال أوردها من الذاكرة راجياً ألا أكون قد أخطأت القصد منها فى شىء ذى بال . أما حياته الخاصة فقد كان فيها أيضاً شىء من تلك الأشياء العميقة التى لا نجدها كثيراً إلا فى حياة العظماء ولا يعرف بها إلا من خالطوا هذا الأستاذ الكبير والأب العظيم ، وذلك هو الحب العميق الذى كان يحمله شفيق غربال لزوجته الإنجليزية ، وذلك الوفاء النادر الذى كان يحمله لذكراها بعد أن طوتها يد الموت منذ نحو عشر سنوات فقد تزوج شفيق غربال من فتاة انجليزية كانت زميلة له فى الدراسة أيام الطب بجامعة لفربول . . وقد أنجب منها ولداً واحداً هو ابنه الطبيب الدكتور مراد غربال . و كل من خالط المغفور له أستاذنا شفيق غربال مخالطة عائلية أثناء حياة زوجته كان يحس بذلك الجو الهادىء الجميل النظيف الذى أحاطت به تلك السيدة الكريمة هذا الزوج الوفى ، وكان يحس بأنها خير معينة له فى عمله وفى أداء رسالته

فى الحياة ، وكان يحس بتلك الروابط الروحية العميقة التى ربطت ما بين الزوج وزوجته حتى صارا بفضل هذا الود المادىء العميق وكأنهما كائن واحد .

وقد أحسسنا جميعاً نحن الذين خالطنا أستاذنا شفيق غربال بأن وفاة زوجته لم يكن مجرد صدمة كبرى أصابت هذا الرجل الكبير القلب ، بل كان نقطة تحول فى حياته .. فقد لاحظنا عليه كثرة الشرود والشعور العميق بالوحدة الأبدية ومن النقائض الغريبة ، أو لعلها متوقعة . أنه أخذ منذ وفاتها يلتمس الفرار من هذه الوحدة الموحشة بالانهماك فى وجوه من النشاط متعددة والاندماج فى مجتمع العلماء والطلاب بصورة لم تكن معروفة عنه أيام كانت زوجته على قيد الحياة وألقى عنه الكثير من تحفظه المعروف ، ووهب نفسه بكليتها لأعمال المجامع والهيئات العلمية . كأنما أضحى رجلا يعرف أنه لم تعد له حياة خاصة أو صدر حنون يعود إليه ، ومن يدخل بيت شفيق غربال كان يرى فى الصالون صورة لزوجته الراحلة وقد كتبت تحتها هذه الآية الكريمة من سورة التحريم : « نورهم يسعى بين أيديهم وبأيمانهم » . فهذا إذن هو النور الذى كان يغمر حياته ويضىء قلبه ، وهذه هى الذكريات العزيزة التى كانت تحيط بشفيق غربال كلما عاد إلى داره فى مصر الجديدة أو مشى متأملا فى حديقة بيته الجميل .

وقد أصيب بيته أيام الاعتداء الثلاثى ، وطلب إليه بعض أصدقائه أن ينتقل إلى دار أخرى فى القاهرة توفر عليه مشقة رحلته اليومية فى شيخوخته . فكان لا يلقى إلى كلامهم بالا . وحين ألحوا عليه قال لهم مؤنباً مامعناه : « أرجوكم ألا تخاطبونى فى هذا الأمر مرة أخرى ألا تعلمون أن زوجتى تعيش معى فى هذا البيت » ؟

هذه نبذة قصيرة عن حياة شفيق غربال العامة والخاصة ، وما كنت لأحب

أن أخوض فى حياته الخاصة لولا يقينى من أن موت زوجته كان له أخطر الأثر فى حياته كلها فجعله يهبها كلها للغير كأنه لم يعد يملك منها شيئاً غير هذا الطيف الجميل الذى يمشى فى جنبات حديقته و يملأ أركان بيته بأعطر الذكريات .

ولقد يبدو لقارىء هذا الكلام أن شفيق غربال كان يقحم نفسه فى السياسة إقحاماً حتى كانت حكومة الوفد تقصيه وحكومات الأقلية تدنيه ، ولكن شفيق غربال كان أبعد ما يكون عن السياسة ، وإنما الأمر كله أنه كان ينتمى إلى مدرسة فى التعليم كانت تؤثر تربية الصفوة الممتازة على تربية الجماهير ، أو على الأقل تنظر بجزع إلى التوسع الكمى فى التعليم اعتقاداً منها بأن هذا التوسع لن يكون إلا على حساب الكيف ، فخروجه ودخوله فى وزارة المعارف إنما كان مرتبطاً باختلاف العقليات السياسية التى تدير البلاد وتوجه مصير الثقافة فيها .

وليس أدل على عفة شفيق غربال من أنه رغم إنصافه المحقق لشخصية محمد على لم يحاول أن ينتفع من موقفه كمؤرخ بإنشاء صلات بالسراى ، ومعروف أن السراى حين أرادت أن تجد بين المؤرخين من ينصف أسرة محمد على لم تكن تفكر فى شفيق غربال ، وإنما كانت تفكر فى فئة من المؤرخين الأجانب من أمثال هانوتو وجرابتيس ودودويل ، ولو أحب شفيق غربال أن يكون مؤرخ القصر لكان له ما أحب وأكثر .

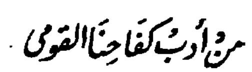
ومما يجدر بالذكر أن شفيق غربال رغم ميله إلى الترفع العقلى وربما إلى الأرستقراطية الذهنية ، ورغم وضوح معتقده لديه ولدى زملائه وتلاميذه ، كان حريصاً أشد الحرص على رعاية كل عالم أصيل أو باحث أصيل بغض النظر عن اتجاهه الفكرى ، ولو كان منه على طرفى نقيض ، وهذا أقوى دليل على موضوعيته وإدراكه أن فى الحياة مجالا لكل الاتجاهات ، بل إن تقدم الحياة

لا يكون إلا باختلاف الآراء ، من أجل هذا كنت تجد حوله كوكبة من المواهب وأهل العلم من كل رأى واتجاه .

وكان رحمه الله كثير القراءة قليل الكتابة ولذا فإن محصول حياته العلمية المكتوب قليل بالنسبة لغيره من المسرفين الذين يكتبون أكثر مما يقرأون أو يتأملون ، أما محصوله الغزير فلم يكن يعرفه إلا من درسوا عليه أو من جلسوا إليه ، وكان أكثر ما يبدو هنا فيه هو اكتمال ثقافته بوجه عام ، واكتمال ثقافته التاريخية بوجه خاص .. فهو برغم تخصصه العميق فى التاريخ الحديث لم يسمح لنفسه أن يهمل دراسة العصور الوسطى أو العصور القديمة ، وكثيراً ما كان يصحح شطط المختصين فى صميم اختصاصهم ولو كان فى غير التاريخ الحديث ، وله فى ذلك نوادر لا تنساها ذاكرة ذاكر من زملائه وأبنائه .

وأشهد أنى تعلمت عليه أشياء كثيرة فيما كتبت عن ابن خلدون ، وقد كنت أجلس إليه وأستمع فى عجب إلى هذا البحر الواسع العميق وهو يتجول فى العصور الوسطى فى يسر ووثوق وكأنه يتجول فى تاريخ الأمس القريب .

هذه لمسات قليلة فى صورة فقيدنا العظيم ، وهى صورة لا تكتمل إلا بدراسة مؤلفاته القليلة العميقة ، وآخرها كتابه عن « العوامل التاريخية فى بناء الأمة العربية » الذى أخرجه بعد أن أمسك عن الكتابة نحواً من عشر سنين ، ولا تكتمل إلا إذا جمع أبناؤه وتلاميذه وزملاؤه ذكرياتهم عنه ودونوا ما ألقى إليهم من حديث .



من أدب كفاحنا القومي

دعونى أقدم لكم عالماً من علمائنا لا يعرفه أحد إلا طلابه ، وهم قليلون ، وزملاؤه فى العلم وهم قليلون أيضاً ، فهو عالم معتكف فى صومعته ، وقد اختار لنفسه من ألوان العلم الكثيرة أقل هذه الألوان بريقاً فى عيون الناس وأقلها اتصالاً بأمور الحياة التى ألفها الناس . فهو يقرأ أوراق البردى ولا يقرأ إلا أوراق البردى وعن أوراق البردى . فإن خرج عن هذا النطاق قرأ النقوش القديمة ولم يقرأ إلا النقوش القديمة أو عن النقوش القديمة . وهو لا يقرأ إلا اليونانية واللاتينية ، فإن خرج عن هذا النطاق فهو يقرأ عما قرأ ، ومع ذلك فهو فى عزلته العلمية هذه أشد ما يكون اتصالا بحياتنا وبتاريخنا وبثقافتنا وبأدبنا ، وذلك بما يلقى عليها من أضواء لا يراها إلا أبناؤه وإخوته فى العلم ، وهى أضواء ينبغى أن يراها الجميع .

دعونى أقدم لكم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمد على أستاذ علم البردى بكلية الآداب جامعة القاهرة ، رغم أن علم البردى ليس له كرسى فى جامعاتنا .. وله كرسى فى كل جامعة من جامعات العالم الكبرى . . وما ذكرت أوراق البردى إلا وذكرت مصر ، وما ذكرت مصر إلا وذكرت أوراق البردى . . ورغم كل هذا فليس للبردى كرسى فى جامعة من جامعاتنا .

أقدم الدكتور عبد اللطيف أحمد على لا لأنه علمنى بكتابه عن « مصر والامبراطورية الرومانية فى ضوء الأوراق البردية » أشياء كثيرة عن تاريخنا القومى ، ولكن لأذيع بين الناس بعض هذا الذى تعلمت . فمن حق الناس ، بل من واجبهم ، أن يعرفوا كل شىء هام عن تاريخهم القومى ، ولا سيما فى هذه الفترة التى اندلعت فيها روح القومية ووجب فيها على الناس أن ينبشوا أضابير الماضى القريب والماضى البعيد . . بحثاً عن مقومات شخصيتهم القومية .

وأبسط وصف لكتاب « مصر والامبراطورية الرومانية » أنه سجل رائع لمرحلةمن أخطر مراحل نضالنا الوطنى ، وهى مرحلة لا يلتفت إليها الناس كثيراً لأنها تقع فى مصر الوثنية وقبل تغلغل أديان التوحيد فى بلادنا . . ولكن هذا لا يمنع أنها صفحات رائعة فى المقاومة الوطنية وفى مكافحة الاستعمار ، وفى طلب الحرية من يد الغاصب الأجنبى .

أما الفتن الكثيرة التى ثارت منذ أن دخل الرومان مصر أيام كليوباترا . . فقد وفاها الدكتور عبد اللطيف أحمد على حقها . ولعل أبلغ وصف للحرج الذى كان فيه الرومان هو حيرتهم فى رسم وضعها السياسى من حيث علاقتها بإمبراطوريتهم ، فقد بين لنا الأستاذ عبد اللطيف أن مصر وحدها من دون الولايات الكثيرة التى استعمرها الرومان لم يرد وصفها أبداً فى الوثائق بأنها ولاية تتبع روما ، وإنما وضع لها نظام خاص يجعلها تابعة مباشرة لشخص إمبراطور روما ، فهى لا تتبع روما كأية دولة مغلوبة على أمرها .. ولكن تتبع سيد روما كما تتبع روما نفسها سيدها الامبراطور ، فهى إذن فى العرف السياسى مساوية لروما نفسها .. وإن كان حاكمها أجنبياً من الرومان .

وهي درجة فى الحكم الذاتى ، نجدها تتكرر باستمرار فى تاريخ مصر فى أيام البطالسة إلى أيام محمد على ، بل أكثر من ذلك نجد الغازى أغسطوس قيصر قاهر كليوباترا يصدر تشريعاً يحرم فيه على أى رومانى ذى بال، بما فى ذلك أعضاء الأسرة المالكة ، أن يدخل مصر إلا بإذن منه .

ولقد يبدو لغير المتفحص أن هذا يضع مصر موضع ضيعة الامبراطور يدخل فيها من يشاء ويمنع عنها من يشاء . . ولكن ما هكذا تفهم السياسة . . . فأغسطوس ، وهو أوكتافيوس قيصر ، حين فتح مصر إنما فتحها باسم روما وبجنود روما ، ولحساب روما ، وهو الذى نعرف جميعاً أنه ألب الرومان

على أنطونيوس عاشق كليوباترا ، متهماً إياه بتغيير الامبراطورية والاستقلال بمصر عن روما .

فماذا حدا بأغسطوس بعد أن تمت له الغلبة على مصر ، أن يعدل عن إرجاعها رسمياً إلى حظيرة روما ، وأن يبتكر لها هذا الوضع الفريد ، وهو أنها لاتتبع روما ولكن تتبعه شخصيا ؟

لا إجابة عندى على هذا السؤال إلا أنه وجد نفسه فى بلد تعود على الحكم الذاتى من أيام البطالسة ، بل قد يقبل أن يتبع حاكما أجنبياً يسوس مصر وفق تقاليدها . . ولكن لايقبل أن يتبع دولة أجنبية تسوس مصر وفق تقاليد أجنبية وكان هذا دائما هو الحل الوسط الذى تحترم به شخصية المصريين : حاكم مشترك للاسكندرية وأثينا ، وحاكم مشترك للاسكندرية وروما . . ومثل هذا الحاكم المشترك مستطيع لو شاء أن يحكم روما من الإسكندرية كما يحكم الإسكندرية من روما . . وبهذا الوضع القانونى تقف الإسكندرية من روما موقف الند للند ، وبه يصبح الإمبراطور أحد الفراعنة . . كما حدث للاسكندر والبطالسة من قبل . هذا من جهة القانون .. أما القوة القاهرة فلها حكم آخر .

ولست أزعم أن الدكتور عبد اللطيف أحمد على ، استخلص كل هذه النتائج بكل هذا الوضوح ، فهو فى حذر العالم يثير المشاكل أكثر مما يجيب عليها ولكن المقطوع به أنه تتبع ثورات مصر الفاشلة ثورة ثورة ، من ثورة الأقصر وفقط فى ٢٩ ق . م ، إلى ثورات الإسكندرية المتعاقبة التى حدت بنائب الإمبراطور أن يحرم على المصريين حمل السلاح ابتداء من ٣٤ ميلادية .

واقترن الكفاح الوطنى بكفاح ديمقراطى من أجل إعادة إنشاء « مجلس الشورى » الذى عرفته الإسكندرية قبل دخول الرومان واسمه « مجلس البوليه » . وقد بين لنا الدكتور عبد اللطيف كيف كانت إعادة مجلس الشورى فى مقدمة

المطالب التى تقدم بها أهل الإسكندرية إلى أغسطوس قيصر ، وكيف تخوف قيصر من عودة هذه الجمعية التشريعية فرفض إجابة طلبهم .. وتجددت الاضطرابات بصور مختلفة لتحقيق الهدف الوطنى والغاية الديمقراطية .

ومن أهم النصوص التى اكتشفت حديثا ، وعرضها علينا الدكتور عبد اللطيف ، بردية تصف الحياة السياسية فى الإسكندرية حول عام ٢٨ميلادية وهذه البردية تشير إلى وجود « مجلس شيوخ » بمدينة الاسكندرية كان يسمى « جروسيا » وكان يتألف من ١٧٢ عضواً من مواطنى الإسكندرية .. ولا يعرف على وجه التحقيق تاريخ إنشاء هذا المجلس ولا اختصاصاته إن كانت تشريعية أم استشارية . . ومن المؤرخين من يقولون أنه قديم قدم البطالسة . . وأيا كان الأمر فاكتشاف البرديات الدالة على وجود هذه المجالس فى الإسكندرية فى ذلك العهد السحيق أمر جد خطير .

ومن أهم البرديات التى حدثنا عنها الدكتور عبد اللطيف أحمد على البردية المشهورة « برسالة كلوديوس إلى الإسكندريين » . . وهى بردية عثر عليها فى جرزة بالقرب من الفيوم فى ١٩٢٠ ونشرها العلامة إيدريس بل فى ١٩٢٤ ، ومن هذه البردية نرى كيف كان المصريون يدأبون على استخلاص حقوقهم الوطنية والديمقراطية بمختلف السبل. فنها نعلم أنهم تقدموا للامبراطور كلوديوس قيصر بجملة مقترحات واضح منها أن بعضها قصد به تخدير أعصابه أو « تدليكه » — كما نقول اليوم — بغرض الحصول على مطالبهم الشعبية .

فهم مثلا يقترحون اعتبار عيد ميلاده عيداً رسمياً « وإنشاء جماعة تحمل اسمه » وغرس شجرة مقدسة تكريما له ، وإقامة عدة تماثيل له عند مداخل القطر ، أحدها فى أبو صير . والآخر فى رأس التين ، والثالث فى الفرما ، وإقامة معابد له . . كل هذه المقترحات يتقبلها كلوديوس قيصر إلا الأخير فهو يرفضه

خوفا من إيذاء الشعور الدينى قائلا إن المعابد لا تقام إلا للآلهة . . ثم تأتى المطالب الوطنية ، وأهمها ثلاثة :

١ — الاعتراف بالجنسية السكندرية لكل من استوفوا شروط الاندماج فى منظمات الشباب مع ما يتبع هذا من امتيازات واعفاءات يتمتع بها أصحاب هذه الجنسية .

٢ — تحديد مدة المناصب البلدية بثلاث سنوات .

٣ — إنشاء مجلس الشورى .

ويدل رد كلوديوس قيصر فى هذه الرسالة على معنى خطير . . فهو مع تأكيده الحق فى الجنسية السكندرية لمن انخرطوا فى منظمات الشباب حتى سنة توليه العرش ، يستثنى من ذلك من « اندسوا » فى هذه المنظمات مع أنهم ينحدرون عن آباء أرقاء . ولنا أن نفهم من هذا أنه كانت توجد حركة تقدمية لتحرير العبيد فى مصر ، وكان أتباعها من العبيد يتحايلون على ذلك بالانخراط سراً فى منظمات الشباب ، فقد كان معروفاً فى العالم القديم أن الأحرار وحدهم لهم شرف الجندية . . أما الأرقاء فيفلحون ويصنعون ويخدمون .

كذلك وافق كلوديوس قيصر على اختصار تولى منصب البلدية إلى ثلاث سنوات ، واعترف بأن قصر المدة يزيد من إحساس أصحاب المناصب بالمسئولية ، أو بلغته هو : « لأن حكامهم سوف يسلكون أثناء فترة توليهم مناصبهم مسلكا حذرا خشية أن يتعرضوا للحساب على إساءة استعمال السلطة » .

وأما عن المطلب الأكبر ، وهو إنشاء مجلس الشورى ، فترى كلوديوس قيصر يراوغ فيه أهل الاسكندرية قائلا :

« وأما عن مجلس الشورى ، فليس فى وسعى أن أقول ما هى السنة التى

درجتم عليها فى عهد الملوك القدماء ، ولكنكم تعلمون جيداً أنه لم يكن لديكم مجلس فى عهد من سبقونى من الأباطرة . . وحيث أن هذا مقترح جديد يثار الآن للمرة الأولى ، ولا يتضح ما إذا كان سيعود بالفائدة على المدينة وحكومتى فقد كتبت إلى إيميليوس ركتوس (الوالى) ليبحث الموضوع ويخبرنى عما إذا كان من الضرورى إنشاؤه أصلا ، وكيف ستكون طريقة إنشائه إذا تبين أنه ضرورى » .

وتدل الإشارة إلى التقاليد المتبعة « فى عهد الملوك القدماء » على أن أهل الإسكندرية ، فى عريضتهم إلى الإمبراطور كلوديوس ، تحدثوا عن إحياء مجلس كان موجوداً فعلا قبل دخول الرومان مصر . . ربما أيام البطالسة ، وربما أيام الفراعنة أنفسهم .

وتتناول « رسالة كلوديوس إلى أهل الإسكندرية » موضوعاً آخر من أخطر الموضوعات ، هو تنظيم العلاقة بين أهل الإسكندرية ويهود الإسكندرية فقد جاءت الرسالة عقب سلسلة من أعمال العنف قام بها الإسكندريون ضد اليهود ، بلغت حد المذابح وانتهاك العبادات . . وينهى كلوديوس أهل الإسكندرية عن التعرض لأشخاص اليهود وعبادتهم ، ولكنه فى الوقت نفسه ينهى اليهود عن الاندماج فى منظمات الشباب وما شاكلها مما هو قاصر على المتمتعين بجنسية الإسكندرية ، ويذكرهم بأن المدينة « ليست مدينتهم » ويطالبهم بأن يكتفوا فيها بنصيب الأجنبى المتمتع بخيراتها الجمة ، دون أن يحاولوا الحصول على مزيد من الامتيازات ، ويحرم هجرة مزيد من اليهود إلى الاسكندرية .

وأرجىء النظر فى إنشاء مجلس الشورى فتجددت فى الإسكندرية الاضطرابات وظلت الاسكندرية بغير مجلس شورى حتى سنة ٢٠٠ حين حصلت عليه أخيراً بعد جهاد عنيف ضد حكم الرومان .

وفى هذا الكفاح الوطنى والديمقراطى أدى الأدب دوراً جليلا ، فقد عثر العلماء على طائفة من أوراق البردى تسمى فى مجموعها « أعمال الإسكندريين » أو « أعمال الشهداء المسيحيين » المشهورة فى العهد المسيحي . . وتدور هذه البرديات حول موضوع واحد ، فهى فى صورة محاضر الجلسات القضائية أو محاضر المحاكمات . . وفيها نرى المتهمين من المصريين يتبادلون مع الامبراطور الألفاظ الموجعة ، ونرى الشهداء فيها يلقون الخطب الطويلة معددين مساوىء حكم الرومان قبل أن يساقوا إلى المنون .

وهذه « الأعمال » لون غريب من الأدب ، فهى ليست قصصا من نسج الخيال ، وهى ليست مدونات تاريخية أمينة ، وهى ليست محاضر دقيقة لما ورد فى محاكمات زعماء الإسكندرية المجاهدين . والغريب فيها أنها مؤرخة كلها تقريبا بعد ٢٠٠ ميلادية ، ولكن المحققين أثبتوا أن هذه « الأعمال» شاعت كتابتها فى عصر كامل وفى فترات مختلفة . ومحورها جميعاً : تمجيد الوطنية والدعوة للاستشهاد فى سبيل الوطن والدعاية ضد الرومان . . وهى جميعاً تنوه بنبالة زعماء الإسكندرية وطيب نسبهم وتقواهم للآلهة وحبهم لمدينتهم وجرأتهم فى الحق وتحديهم أباطرة روما ، وجلدهم على التعذيب وترحيبهم بالموت فى سبيل الوطن.. ويتواتر أيضاً فى « أعمال » شهداء الإسكندرية التنديد بضعف الأباطرة وظلمهم وخضوعهم لسلطان اليهود أو خضوعهم لسلطان نسائهم وحاشيتهم .

وهذه الأعمال لا يمكن أن توصف بأنها أعمال أدبية من طراز عظيم . . ولكن الذى لا شك فيه أنها صفحات باهرة فى أدب الجهاد الوطنى .

أنظر مثلا هذه البردية التى تصف جلسة يجادل فيها الزعيم الإسكندرى أيسيدور الإمبراطور كلوديوس قيصر :

إيسيدور : مولاى قيصر ! أتوسل إليك أن تصغى إلى حديثى عن الويلات التى نزلت بوطنى .

كلوديوس : سأخصص لك هذا اليوم

وهنا يوافق جميع أعضاء مجلس الشيوخ على الاستماع إلى شكوى إيسيدور .

كلوديوس : إياك أن تقول شيئاً ضد صديقى أجريبا ، فقد تسببت من قبل فى هلاك رجلين آخرين من أصدقائى : ليون مدير الشئون البلدية والأوضاع القانونية ، ونيفيوس والى مصر . . والآن أنت تكيل الاتهامات لهذا الرجل أجريبا .

إيسيدور : مولاى قيصر ! ماذا يعنيك من أمر يهودى كأجريبا لا يساوى شروى نقير .

كلوديوس : ماذا تقول ؟ . . أنت أوقح الناس جميعاً .

ونفهم من بردية أخرى أن الإمبراطور أصدر حكما بإعدام إيسيدون وزعيم مصرى آخر اسمه لامبون . . وتثور ثائرة إيسيدور فيتحدى الامبراطور بقاسى الكلام . .

كلوديوس : لقد أهلكت يا إيسيدور كثيراً من أصدقائى . .

إيسيدور : لم أفعل سوى أن امتثلت لأوامر الإمبراطور فى ذلك الوقت ، وإنى مستعد أن أدين لك أيضاً من ترغب فى إدانته .

كلوديوس : أصحيح يا إيسيدور أنك ابن راقصة ؟

إيسيدور : أنا لست عبداً ولست ابن راقصة ، وإنما أنا مدير معهد التربية

بمدينة الإسكندرية الشهيرة . . وأما أنت فابن منبوذ (غير شرعى) لسالومى اليهودية . . .

لامبون : ليس بيدنا حيلة سوى الإذعان لحاكم مجنون . .

وواضح من هذه النصوص أن المؤلف جعل إيسيدور يشير إلى خضوع الإمبراطور لإجريبا اليهودى ، ويصفه بأنه ابن غير شرعى لراقصة يهودية ، وجعل لامبون يصف قيصر بأنه حاكم مجنون . . ولا يعرف على وجه الدقة إن كانت ألفاظ التحدى هذه مسجلة تسجيلا حرفياً ، أم أن خيال الأديب قد بالغ فيما قيل ليظهر زعماء الإسكندرية فى مظهر الأبطال الذين يجترئون على قيصر ويكيلون له صاعا بصاع غير خائفين من الموت .

والرأى الثانى أرجح لكثرة تواتر هذا الموقف المتحدى فى أعمال شهداء الإسكندرية ، مما يوحى بأننا بإزاء نصوص أدبية تقوم على مادة تاريخية ، وبما يوحى بأننا بإزاء فن من فنون الأدب لاهو بالمسرح ولا هو بالتاريخ . ولكن أشبه شىء بالتاريخ الممسرح الذى يهدف الأديب فيه إلى رسم صورة بطولية عن زعماء الكفاح إلهاباً للشعور الوطنى . .

أما من ناحية الأسلوب، فالدلائل تدل على أن هذا التراث من التراث الشعبى الخالى من صقل الأديب المحترف أو من لمسة الفنان المدرب .

وما قدمت إلا جانباً طفيفاً من كتاب الدكتور عبد اللطيف أحمد على عن (مصر والإمبراطورية الرومانية) ..وفيه ذخر وفير يهم المؤرخ والسياسى والأديب والمشتغل بشئون المسرح ، ولا سيا فى تلك الصفحات التى تعرض رأى الشعراء اللاتين فى كليو باترا والمصريين ، وتعرض رأى المصريين فى الرومان .

معنى جديد للواقعية

لصديقي الاستاذ مفيد الشوباشي فضل عظيم على « الواقعية » فى الأدب ، وإذا كان اسمه لم يقترن بالأدب الواقعى وتطوره كما اقترنت أسماء غيره من النقاد فى السنوات الأخيرة ، فقل من لا يعرف أن الأستاذ مفيد الشوباشي كان من أسبق الدعاة للأدب الواقعى بيننا ، فقد حمل لواء هذه الدعوة فى مجلة « الأديب المصرى » التى كان يصدرها ، وهو اليوم يستطيع أن يطمئن إلى أن دعوته قد أينعت وأثمرت حتى غدا قطافها فى كل يد وفى كل فم يستعذبه أناس ويضرس منه آخرون .

وليطمئن صديقى الأستاذ مفيد الشوباشى أيضا إلى أنى لازلت كما عهدنى منذ أعوام وأعوام أستعذب الأدب الواقعى أينما وجدته فى أنضج حال ، وأن كنت لا أخفى على أحد أنى لا أقتصر فى غذائى على طعام واحد بل آكل من طيبات ما رزقت سواء أكان هذا الرزق كلاسيا أم رومانسيا أم واقعيا أم رمزيا أم سيرياليا أم مستقبليا إلى آخر ما هنالك من مدارس الأدب والفلسفة ، ولا أشترط فيما أتناول من ثمار الفن إلا النضوج ، متمثلا فى ذلك بقول شكسبير فى الملك لير : « النضوج هو كل شىء فى الحياة » .

فلذلك لم أدهش حين قرأت للأستاذ مفيد الشوباشى كلمة على صفحات « الشعب » عدد ١٩ أغسطس ١٩٥٧ بعنوان « النقد الثورى .. فى روسيا القيصرية » يبسط فيها بعض أسس المذهب الواقعى فى الأدب كما وجدها فى كتابات بلينسكى وتشرنتشفسكى وهما من كبار المفكرين الروس فى القرن الماضى .. بل وسرنى أن يدافع الأستاذ مفيد الشوباشى عن مبدأ الأدب للحياة والفن للحياة ، فقد ارتبط اسمى بهذا التيار الأدبى زمنا أيام أن كنت أشرف على صفحة الأدب فى جريدة « الجمهورية » ولا زلت على عهده بى وعلى عهد

الناس بى أومن بأن الأدب ينبغى أن يكتب فى سبيل الحياة ، ولا زلت على عهده بى وعلى عهد الناس بى أعتقد أن مذهب «الفن للفن» و «الأدب للأدب» مذهب سلبي ضيق الحدود ، كانت له ضرورات تاريخية فيما مضى ، ثم انقضت هذه الضرورات أو انقضى أكثرها على أقل تقدير

ولكنى أعتب على الأستاذ مفيد الشوباشى جملة أشياء أهمها أنه جنى على بلينسكى حين سخره ليدعو معه إلى نظريته فى (تحرير الأدب) ، فأخذ من بلينسكى شيئا وترك أشياء ، بل أوشك أن أقول أنه قدم لنا بلينسكى واقفا على رأسه وعكس أقواله حين أخذ منها شطرا وترك شطراً .

كذلك أعتب على الأستاذ مفيد الشوباشى أنه عمم وأطلق القول فى دعوته لمناهضة (الآداب الغربية المضللة) دون أن يحدد لقارئه اسم أديب واحد من الأدباء المصريين الذين يتجرون فى هذه السموم الغربية ، التى ينشرها الاستعمار الغربى ، ودون أن يشرح لنا ماهية هذه الآداب الغربية المضللة حتى نتجنبها ونستعيذ بالله من سمومها ، بل ونشترك معه فى مقاومة إفسادها (لعقول شبابنا وقلوبهم) .

ووجه العتاب أن الأستاذ مفيد الشوباشى بدأ مقاله بتصويره حالة الأدب الروسى قبيل بلينسكى وتشرنتشفسكى وتصويره (الطبقة المثقفة التى استقت معارفها من أوربا الغربية وتأثرت بمظاهر حضارتها ، فدرجت على محاكاة الأدب الغربى ، ولم تعن فى أعمالها الأدبية إلا بتصوير الطبقة الراقية الروسية التى حرصت وقتذاك كل الحرص على اقتباس أساليب العيش التى اصطنعتها الطبقة الراقية الباريسية ثم — وصف أدب هذه الفترة بأنه من أدب (الفن للفن) ثم شرح دور المفكر بلينسكى وأقرانه فى نشر الفكرة الواقعية والدعوة لربط الأدب بحياة

الشعب . ثم ختم مقاله بالدعوة إلى « تحرير الأدب » من « ربقة الصنعة والتقليد والتصوير السطرى الفوتوغرافى والتخبط على غير هدى فيما لا يغنى » وهو يناشد الأدباء « الشرفاء » قائلا :

« ألا يدرك أولئك الأدباء أننا فى نضال مرير مع الاستعمار والاستغلال ، وأن لدولة الظلم معتقدات فاسدة خداعة تروجها آدابها ؟ فكيف يسكتون على غزو الآداب الغربية المضللة لعقول شبابنا وقلوبهم ، دون أن يتصدى لها أدبنا مؤيدا لمعتقداتنا المناهضة للاستعمار والاستغلال ، والمؤيد للحق والعدالة والإنسانية ؟ » .

أما الدعوة إلى الواقعية فلا غبار عليها ، ولعلى أشاركه فيها لو أنى علمت أن الحياة التى أقصدها هى عين الحياة التى يقصدها حين نقول معا أن الأدب يكتب للحياة أو ينبغى أن يكتب للحياة .

أما دعوته الأخيرة هذه التى يطلب إلينا فيها مقاومة « الآداب الغربية المضللة » فأرجو أن يعذرنى الأستاذ مفيد الشوباشى إن أنا وقفت أمامها حائراً أقلبها فأفهم لهم أكثر من معنى . ولو أن الأستاذ الشوباشى حدثنا فى مقاله أنه يرى فى الآداب الغربية أو على الأصح فى كل أدب من آداب الغرب أشياء تضلل وأشياء لا تضلل وحذرنا من الأولى وشجعنا على الثانية ، لما اختلف اثنان فى فهم دعوته والاستجابة لها ، ولما بقى أمامنا إلا أن نتبادل الرأى لنهتدى إلى المضلل وإلى ما ليس بمضلل .

ولكنه أطلق القول فى « الآداب الغربية » فهل نفهم من كلامه أنه يقصد أن الآداب الغربية مضللة جملة وتفصيلا ؟

إن عامة مقاله تدل على ذلك ، فالمقـــال من ألفه إلى يائه يصور كيف أن الأدب الروسى لم يصبح أدباً إلا بعد أن ثار بلينسكى والواقعيون على « هذا اللون من الأدب الروسى » الذى « أرضى الحكومة القيصرية الإقطاعية الحريصة على شغل الناس عن الواقع المرير بالزخرف الباطل ، هذا اللون من الأدب الذى بث فى نفوس قرائه تقديس الحضارة الأجنبية ، واحتقار بلاده التى لم تسم إلى لمستوى الحضارى الأجنبى » .

باختصار ، فقياساً على ما فعله الواقعيون فى روسيا نحو منتصف القرن التاسع عشر من مقاطعة الآداب الغربية المضللة ، وكلها مضللة على ما وصف الأستاذ الشوباشى باسم الثورة على « رق الفلاحين القائم فى بلادهم ومناهضة الحكومة القيصرية الاستبدادية المتربصة باليقظة القومية التى بدرت بوادرها ، ينبغى على الواقعيين المصريين مقاطعة الآداب الغربية المضللة باسم التحرير الوطنى .. وباسم النضال المرير مع الاستعمار والاستغلال » .

وغير صحيح ماذهب إليه الأستاذ الشوباشى من أن بلينسكى والواقعيين كانوا يدعون إلى مقاطعة الآداب الغربية وإنما الذين كانوا يدعون إلى ذلك فى روسيا أيام بلينسكى هم دعاة القومية السلافية ، وقد كان بلينسكى من كبار مناهضيهم نظراً لمـا ذهبوا إليه من التطرف فى تمجيد الشخصية السلافية وزعمهم أن الأمة السلافية قادرة على ما لم تأت به الأوائل . وقد ذهب دعاة السلافية إلى مهاجمة بطرس الأكبر الذى وصفه المؤرخون بأنه منشىء روسيا لأنه وجدها فى حالة محزنة من التخلف والانعزال فربطها بحضارة أوروبا ونقل إليها معالم المدنية التى وجدها فى الغرب ، أما دعاة السلافية فقد ندبوا فضائلهم « الروسية » الفطرية التى طمرها بطرس الأكبر تحت ركام من المدنية الأوروبية « الزائفة » ، وقد كانوا معتزين بآسيويتهم بقدر اعتزازهم بهذه الفضائل الفطرية .

أما بلينسكى فهو يدحض عقيدتهم فى أدب جم ومنطق متماسك قائلا فى بحثه المسمى « دراسة فى الأدب الروسى عام ١٨٤٦ » .

« ولما كنا مفطورين على حب التكهن والاستسلام للأحلام ، ولما كنا نتخوف من الاستنتاجات التعسفية ذات المدلول الذاتى فنحن لانقرر بما لا يقبل الجدل أن الأمة الروسية مقدر لها بقدر أزلى أن تعبر بقوميتها عن جوهرها المتفوق فى الخصوبة ومن شخصيتها المتعددة الجوانب إلى درجة لاتدانى ، وأن هذا مايفسر لنا قدرتها المذهلة على استيعاب كل العناصر الأجنبية وهضمها ، ولكننا نجرؤ على الاعتقاد بأن هذه الفكرة ليست قائمة على غير أساس إذا سيقت كفرض مجرد من الصخب والتعصب » ..

وبلينسكى يريد بهذا الكلام أن يوضح لغلاة دعاة القومية السلافية أن الإيمان الميتافيزيقى بأن الشخصية السلافية أخصب فطرة من سواها فرض يقبل النظر وليست حقيقة ثابتة مقررة كنواميس السماء .

بل إن بلينسكى يوضح فى أكثر من موضع أن القومية الروسية التى يتحدث عنها دعاة السلافية بكل هذا التمجيد لم تكن بعد فى أيامه قد تبلورت أو تحددت معالمها تماماً ، وفى ذلك قوله : « أما عن ماهية هذه القومية الروسية على وجه التحديد ، فليس من الممكن بعد تحديد هذه الماهية ، ويغبطنا فى الوقت الحاضر أن عناصر هذه القومية قد بدأت تتكشف وتجلو كآبة التقليد الخالى من التعبير تلك الكتابة التى قذف بنا فى لجها إصلاح بطرس الأكبر » .

فهذا المفكر المعتدل المتزن كان لايرضى بالتطرف فى أى اتجاه فهو لايوافق المبالغين فى تمجيد القومية الروسية وهو لا يوافق المبالغين فى أفكار هذه القومية وهو يقول إن تاريخ روسيا الملىء بالقسوة والاضطهاد هو منبع هذا التطرف فى

هذا الاتجاه أو ذاك . ويؤيد ذلك قوله : « من هذا أن لجأ البعض إلى قومية مسرفة فى الأوهام ، ولجأ آخرون باسم الإنسانية إلى عالمية مسرفة فى الأوهام » ويعتقد بلينسكى أن الفريقين على شطط ، وأوضح مظهر من مظاهر هذا الشطط هو صلة روسيا بحضارة غرب أوربا ، فدعاة القومية المتطرفة ينادون بمقاطعة كل ماهو أوروبى ، ودعاة العالمية المتطرفة ينادون باتباع كل ماهو أوروبى . أما بلينسكى فهو يتمسك بالقومية دون أن يتنازل عن الإنسانية ، وفى ذلك يقول : « إن أمة بغير قومية لتشبه رجلا بغير شخصية » ويقول : « إن القومية بالنسبة إلى فكرة الإنسانية كالشخصية بالنسبة لفكرة الإنسان ، فهو إذن يجد خيراً فى دعوة القومية ، ولكنه فى الوقت نفسه ينعى على دعاتها تطرفهم ويعلن أنه لا يرى تعارضاً بين فكرة القومية وفكرة الإنسانية ، وفى هذا يقول : « بل أكثر من هذا : لقد آن الآوان لأن نكف عن الإعجاب بكل ماهو أوروبى لمجرد أنه أوروبى وليس آسيويا ، كما آن الأوان لأن نحترم ما هو أوروبى وأن نصبو إليه لمجرد أنه إنسانى ، وبهذا ننبذ كل ماهو أوروبى وليس إنسانياً بنفس العزم الذى ننبذ به كل ماهو آسيوى وليس إنسانياً » .

هذا موقف المفكر بلينسكى من الآداب الغربية وهو يختلف كل الاختلاف عما صوره الأستاذ مفيد الشوباشى الذى رسم لنا صورة لبلينسكى و« الواقعيين » الروس تبرزه فى هيئة المجاهد العبوس ضد « الآداب الغربية » ، بالإطلاق لا بالتحديد .

هذا هو بلينسكى الذى كتب فى رسالة له إلى ف . ب . بوتكين بتاريخ ٨ مارس سنة ١٨٤٧ يقول محدداً موقفه من القومية الروسية ومن الحضارة الأوروبية : « إن طبيعتى طبيعة روسية ، وسأوضح لك الأمر بجلاء أوضح : أنا روسى وفخور بروسيتى » هذا الإيضاح يكتبه بلينسكى باللغة الفرنسية ! ! »

ولا أريد أن أكون أى شىء آخر حتى ولا فرنسياً رغم أنى أحب الأمة الفرنسية وأحترمها أكثر مما أحب أو احترم أى أمة أخرى ، إن الشخصية الروسية لاتزال جنينا ، ولـكن ماأرحب السعة وأعظم القوة الذين يحتويهما هذا الجنين وماأفظع اختناقها بالضيق والحدود ! » وهو لا يقصد بذلك الضيق الحدود المفروضة من الخارج ولـكن من دعاة التعصب السلافى المتأثرين بكتابات كرامزين .

وغير صحيح أيضاً ماذهب إليه الأستاذ مفيد الشوباشى من إطلاق القول بأن « واقعية » بلينسكى ، تقوم على كفاح الطبقات الـكادحة كما نفهم اليوم من هذه العبارة ، وفى ذلك يقول الأستاذ الشوباشى : « لقد امتعض من أدب قومه المصطنع المترسم لخطى الغرب ، وشعر بحاجة بلاده إلى أدب يصور أوضاعها بصدق ، و يفضح مظالم نظام الحـكم فيها ، ويبرز مآسيه ومخازيه ، ويعبر عما يشعر به مواطنوه من مضض العوز والحرمان . . شعر بأن إبراز بشاعة الواقع فى مرآة الأدب ، وحث الرازحين تحت عبء ذلك الواقع على الخلاص منه يجعل بقاءه مستحيلا » .

و إذا كان بعض دعاة المذهب الواقعى فى أدبنا يرون ضرورة الواقعية فى كفاح الطبقات الـكادحة التى تعيش فى واقع يشمئز ، فهذا بغير شك حق من حقوقهم الطبيعية كمفـكرين يرسمون لنا طريق الأدب كما يفهمونه ، ولـكن ليس من حقهم بحال من الأحوال أن يقرأوا أفـكارهم الخاصة فى أفـكار غيرهم من الأدباء والمفـكرين .

و إذا كان الأستاذ الشوباشى قد وجد مثلا يلوم فيه بلينسكى الـكاتب العظيم جوجول لأنه كتب كتاباً ينم عن قسوة على الفلاحين الأشقياء ، فما قوله فى المواضع التى يسخر فيها بلينسكى من أولئك الأدباء الذين يربطون ما بين

الواقعيه وتصوير حياة الفقراء ، بل ويقول أيضاً إن رأيهم ينبغى أن يهمل تماماً ولا يستحق أن يناقش ؟

أنظر إلى قول بلينسكى فى بحثه « دراسة فى الأدب الروسى عام ١٨٤٦ » .

« تأمل عن قرب،واصغ جيداً : ماذا تطرق صحفنا عن مبادىء أكثر من سواها؟ إنها تطرق القومية والواقع ، وماذا تهاجم من مبادىء أكثر من سواها ؟ إنها تهاجم الرومانسية وأحلام اليقظة والتجريد و بعض هذه الموضوعات سبق بحثه كثيراً قبل هذا ، ولكنها كانت ذات معنى ومضمون مختلف ، وفكرة « الواقع » جديدة كل الجدة ، « فالرومانسية » كانت ينظر إليها فيما مضى على أنها الألف والياء فى قاموس الحكمة الإنسانية ، وكان يعتقد أنها المفتاح الوحيد الذى يحل كل المشاكل وفكرة « القومية » كانت فيما سبق يطلق على لون من الأدب لاسواه خال من كل صلة بالحياة ، بل إن التطبيق السائد للقومية حتى الآن يلتمس فى الأدب أساساً ، مع هذا الفرق ، وهو أن الأدب قد أصبح اليوم صدى للحياة ، أما كيف يحكم الناس على هاتين الفكرتين اليوم فموضوع آخر .

فالبعض — كالعادة — يحسن تقديره والبعض يسوء تقديره ، ولكن الجميع يوشكون أن يشتركوا فيما يبدو من اعتبارهم أن حل هذه المشاكل يرسم طريق خلاصهم الشخصى . فمشكلة «القومية» بوجه خاص قد استرعت اهتمام الجميع وأفضت إلى ظهور تيارين متطرفين . فالبعض قد خلط القوميه بالعادات القديمة التى لم تعد تعيش إلا بين عامة الناس ، وهذا البعض لا يحب أن تحتقر فى حضوره أشياء كالأكواخ القذرة المكسوة بالصناج أو كالفجل و(الكفاس) وحتى (السفوخة) . والبعض الآخر إذ يعترف بالحاجة إلى المبدأ القومى الذى يعلو على كل ذلك . ويلتمس هذا المبدأ فلا يجده فى الحياة الواقعية ، يعتنون

النفس لاختراع مبدأ من عندهم ، بينما نراهم يلمحون تلميحا غامضاً بأن (الخشوع) هو السجية المعبرة عن القومية الروسية أما البعض الأول فمن السخف أن نجادله وأما البعض الآخر فنقول إن الخشوع فى بعض المناسبات فضيلة حميدة نجدها فى الناس من أى جنسية كانوا ، نجدها فى الفرنسى كما نجدها فى الروسى ، ونجدها فى الإنجليزى كما نجدها فى التركى ، ولا نحسب أنها فى ذاتها تكون ما نسميه (بالقومية) .

ومن هذا النص الذى أعتذر للاستاذ الشوباشى والقارىء معا عن ترجمته كاملا يبدو لنا موقف بلينسكى من الواقعية ومن القومية واضحاً جلياً لا لبس فيه وهو على نقيض الموقف الذى صوره لنا مفيد الشوباشى .

ومن النص نستخلص أمرين :

أولا : أن بلينسكى يجد فى المدرسة التى تفسر الواقعية والقومية على أنها تصوير للحياة فى أكواخ الكادحين ولعاداتهم الفولكلورية المتوارثة دعوة هذر لا تستحق الرد عليها .

ثانيا : أن بلينسكى يجد فى المدرسة التى تفسر الواقعية والقومية على أنهـا مجموع الفضائل الفطرية التى غرسها الله فى الأمة السلافية فميزها بها على سائر الأمم ، ومثالها عنده دعاة السلافية (الخشوع) و(الحب) مدرسة تختص الأمة السلافية بفضائل تشترك فيها جميع شعوب الإنسانية .

وأخيراً فإنى لا أزعم لنفسى علما غزيراً بالأدب الروسى ، ولعل لدى الأستاذ مفيد الشوباشى مصادر أخرى استقى منها ما ساقه من آراء أو تخريجات أما أنا فأعترف إنى لم أرجع فيما سقته إلى غير بلينسكى نفسه وما تركه لنا من أبحاث ورسائل نشرتها فى موسكو باللغة الإنجليزية عام ١٩٥٦ (دار النشر باللغات الأجنبية) .

فى الأدبِ الشعبى

لم يتح لى حين ظهر كتاب الأستاذ أحمد رشدى صالح فى « الأدب الشعبى » عام ١٩٥٤ أن أطلع عليه ، وقد ظل هذا الكتاب فى خاطرى منذ نشره لكثرة ما سمعته من ثناء عليه من جهة ولشدة اهتمامى بموضوعه من جهة أخرى حتى أتيح لى أخيراً أن أطلع على الطبعة الثانية منه ، فأيقنت أن كتاب الأستاذ أحمد رشدى صالح كتاب خطير ، خطير فى موضوعه ، خطير فى مادته ، خطير فيما فتح من آفاق أمام دارسى الآداب الشعبية والفولكلور .

أما وجه الخطورة فى هذا الكتاب فهى أن مؤلفه بدأ من حيث ينبغى أن يبدأ كل رائد فى ميدان جديد وبدأ بالاستقصاء والاستقراء فجمع بنفسه بعض المادة الخام فى أدبنا الشعبى ثم فحص هذه المادة ودرسها واستخلص منها بعض النتائج العامة ، ولم يبدأ بالعموميات كما يفعل بعض الباحثين . وبهذا أثبت الأستاذ أحمد رشدى صالح لنا أن فى مصر أدبا شعبيا خطيراً ، وأثبت ذلك بالدليل المادى القاطع لا بمجرد الافتراض أو المحاجة أو التسليم .

ويكفى أن تقرأ ما جمع لنا من نماذج الشعر الشعبى فى مختلف الفنون ومختلف الأوزان لتخرج بنفس النتيجة التى خرج هو بها دون ما حاجة إلى تعليق أو توجيه .

ولعل بعض من قرأوا لى كتابا اسمه « بلوتولاند » أصدرته عام ١٩٤٧ ، وقدمت له بدعوة إلى تحطيم عمود الشعر يذكر دفاعى عن الأدب الشعبى ودعوتى إلى دراسته وتنميته . ولكن هناك شيئاً لا يعرفه من قرأوا ذلك الكتاب ، وهى أنى حاولت إبان الحرب العالمية الثانية أن أجمع ما تيسر من الشعر الشعبى من أفواه الناس بغية دراسة معانيه وعروضه وصوره وأساليب البلاغة فيه . وأقمت فعلا الصيف بعد الصيف فى المنيا ، فأنا كالأستاذ أحمد رشدى صالح من أبناء المنيا

وأخذت أستنشد الفلاحين فى ريف المنيا وأدون ما أنشدوا . ولكنى لم أوفق إلى جمع شىء كثير ، وتكشفت لى صعوبات عملية جسيمة ، وخرجت من هذه التجربة الفاشلة بنتيجة واحدة وهى أن جمع أدبنا الشعبى ، وهى المرحلة السابقة لكل دراسة فى هذا الموضوع ، لاينفع فيه المجهود الفردى والأساليب المرتجلة ، بل لابد له من معهد يضطلع به ، معهد فيه أساتذة متخصصون فى شئون الفولكلور وأجهزة للتسجيل الصوتى والتصوير . بل لابد له من علماء منقطعين لدراسة الاجتماع والإثنولوجيا واللهجات والفونطيقا بل وفقه اللغة أيضا ، وعلماء فى الأساطير وفى الأديان المقارنة .

وقد استطاع أن يجمع بمجهوده الفردى مئات القصائد فى كل فن من فنون الشعر الشعبى ، وأن يضعها موضع الدراسة والتحليل . فهو قد حاول أن يرسم صورة الضمير المصرى والوجدان المصرى والتفكير المصرى والعرف المصرى المتوارث من خلال الأدب الشعبى . وكانت الشريحة التى اعتمد عليها فى تصوير الواقع الشعبى ضئيلة حقا فهو لم يخرج كثيرا عن محيط مديرية المنيا بل لم «يمسح» مديرية المنيا مسحا وافيا دقيقا وإنما أخذ منها قطاعا صغيراً جداً يكاد لايذكر بالقياس إلى التراث الشعبى فى هذه المنطقة ولكنه رغم ذلك وفق أحسن توفيق فى اختيار النماذج التى يصح الاعتماد عليها فى كثير من فنون الشعر الشعبى .

فهو قد عرض من نماذج الشعر والحكم والأمثال ما نستطيع أن نستخلص منه موقف الفلاحين من الحب والحياة والموت ورأيهم فى السلطة الحاكمة أيام الأتراك وفهمهم لعلاقات الأسرة وإدراكهم لمعانى الفروسية ، وتمسكهم بتقاليد الثأر ، وإيمانهم بالسحر والقوى المجهولة ، وإكبارهم للأولياء ، وتقنينهم لماهية الأخلاق الفاضلة والأخلاق السافلة ، واجتماعهم على التشريع غير المكتوب الذى ينفذ بقوة العرف لابقوة السلطان وهو قد جمع لنا بعض الطقوس والمراسم

والعادات والتقاليد ، وخرج من كل ذلك بطائفة من النتائج الهامـــة ، بعضها إنسانى وبعضها اجتماعى وبعضها تاريخى .

فهو مثلا يرى صورة مصر القديمة فى كثير من وجوه مصر الحديثة . وهو مثلا يقرأ معالم الوثنية فى بعض معتقدات الفلاحين تتداخل آنا مع إيمانهم بالتوحيد وتتعايش معه آنا . وهو مثلا يرى بعض معالم اللغــة القبطية فى تراثنا اللغوى الدارج . وهو مثلا يهون من أثر اليونان والرومان فى تراثنا الحضارى .

ويخطىء من يحسب أنى رغم إعجابى الشديد بهذا الـكتاب الخطير أقر صاحبه على كل ما جاء فيه فهو كثيرا ما يوفق فى استخلاص نتائجه ولـكنه كثيراً ما يقف عند النتيجة السهلة اليسيرة .

انظر مثلا إلى نظرة الأستاذ أحمد رشدي صالح إلى بعض طقوس الزار وما يستخرجه من شعره . فهو يدون القصيدة التالية التى تتلى منغمة مع الرقص المجنون :

ماما الهدى آه يا ماما

بدر التمام يا محمـد

نصبوا الـكراسى لمـاما

يا الله السماح لماما

صاحب العوايد ماما

صاحب الدبايح ماما

آه يا زهر الورد يا ماما

يا مرحبة يأم غلام

يا مرحبة يا أم غلام

سلام على أم غلام

ردوا السلام على أم غلام

يا بنت ماما يم غلام

يا أم الغلام والعفو منك

يا أم الغلام واشفى عيانك

يا أم الغلام والطبل طبلك

يا أم الغلام والدبح دبحك

يا أم الغلام والكل عبدك

يا أم الغلام والليلة ليلتك

وهو يرى أن ما يذهب إليه بعض المفسرين من أن مثال هـذه القصائد والطقوس ذات دلالة جنسية إنما هو تفسير جزئى لا يدل على كل معانيها اقترن به من طقوس عند بحثه موضوع الزار : وموضوع « حلب النجوم » ، وعنده أن « الشيء الواضح لنا أنها بقايا رقصات دينية قديمة لا أكثر » .

وعندى أن الأستاذ أحمد رشدى صالح قد اهتدى فى هذا الرأى إلى فكرة خطيرة عميقة لا يهتدى اليها إلا صاحب بصيرة نفاذة فى التراث الإثنولوجى الإنسانى وفى الأديان المقارنة . . وقد كان ينبغى أن يتقصى هذه الفكرة بدراسة مزيد من أدب الزار لا فى إقليم واحد بل وفى سائر إقليم مصر ،لعل هذه الدراسة تهديه بدورها إلى تحقيق رأيه الخطير هذا تحقيقا علميا لايترك مجالا للشك فى كلامه ، ولا سيما بعد مقارنة أدب الزار المصرى وطقوسه بما نعرفه من هذا اللون بين الشعوب الأخرى وفى التاريخ القديم . وقد كان يستطيع أن يدرس أدب « القداس الأسود » . كما يسمونه فى أوروبا و« الشبشبة » . وما إلى ذلك

من طقوس تداخل فيها التعبير الجنسى والتعبير الدينى تداخلا عضويا تاما .

وأغلب الظن أن الأستاذ أحمد رشدي صالح قد وفق إلى الرأى الصائب حين ربط بين الدعارة المقدسه فى العالم القديم وعادة « حلب النجوم » ، وهى ذات طابع جنسى ظاهر ، تتجرد فيها المرأة من ثيابها تماما وتركع أو تسجد متخذه صورة البغى وتأتى بحركات كأنها تحلب النجوم ثم تمسح بما تستدر من لبن ثدييها مواضع أنوثتها وهى تلقى بالتعازيم . فقد عرف القدماء لونا من العبادة تهب فيه المرأة جسدها للآلهة ، أو كما ذكر المؤرخون « أنه كانت بين راهبات آمون زوجات للاله يسمين نترحمت وصار بينهن عدد من البغايا فى الأسرة التاسعة عشرة ومنهن الملكة نيتوكريس ذاتها »

ولكن الأستاذ أحمد رشدى صالح ينسى أن يذكر أن هذه النجوم التى تحلبها النساء القائمات بالطقوس قد تكون ضرع البقرة هاتور كما يسميها اليونان أو حتحور كما يسميها المصريون — مرضع الطفل حوريس — وهى الزى الحيوانى للربة إيزيس « إله الخصب فى مصر القديمة » ورمزها قبة السماء ذات النجوم كما تشهد بذلك الآثار القديمة وما عليها من نقوش .

فإذا كان الأمر كذلك فقد يجلى بعض الغوامض أن نربط بين هذه الطقوس الغريبة والتماس الإخصاب من ربة الإخصاب .

ولكنى أعود فأقول أنه لا سبيل إلى قول يقين فى هذه الأمور إلا بعد حصر كل ما لدينا من مادة فولكلورية أدبا كانت أو طقوسا أو معانى تستقصى من أفواه أصحابها ثم دراسة هذه المادة على ضوء ما نعرفه من عادات الأمم الأخرى وعادات أجدادنا الأولين على غرار ما فعل فريزر العظيم فى كتابه « الغصن

الذهبى»وفى كتابه « الفولكلور فى التوراة» وهذا ليس عمل الأستاذ أحمد رشدى صالح وحده ولكنه عمل « معهد الفولكلور » .

كذلك يخيل إلى أن الأستاذ أحمد رشدى صالح يلتفت التفاتة العالم فى حديثه عن عديد الندابات ، ذلك العديد الذى يسميه لأمر أجهله « البكائيات » إلى حقيقة موقف المصريين من الموت . ويخيل إلى أنه على حق حين يقول «وتتضح كافة البكائيات بالروح الوثنية المعارضة جملة وتفصيلا لوجهة نظر الأديان السماوية» ولكنه يخطىء القصد فيما يبدو لى حين يستعرض بعض أبيات العديد ، فيقرأ فى هذه الأبيات مجرد تشبيه للموت بالطير الجارح أو الوحش الكاسر

يامه خطفنى حابك شماراته
خدنى دبيحة عازم رفاجاته
يامه خطفنى حابك مناديله
خدنى دبيحة عازم رفاجيته
يامه خطفنى الطير برياشه
وابوياع الديوان ماحاشه

فإذا علمت أن الشمارات هى الأكمام وأن الرفاجات والرفاجيت هم الرفاق اتضح لك المراد من قول الشاعر فالذى ذبح هو الميت ، وهو المتحدث الشاكى، هو الموت. وهذا الموت مجسد فى هيئة شخص يحبك أكمامه ويدعو رفاقه ولسنا نعرف من صفات ملاك الموت فى أى دين من الأديان أن له رفاقا يدعوهم لأمر من الأمور. ولكننا نعلم أن إله الشر ست عند قدماء المصريين عندما أراد أن يقتل أخاه الأصغر أوزيريس ، إله الخير ، أقام وليمته الكبرى والمشهورة التى دعا

إليها جميع رفاقه من آلهة وادى النيل ولما أثمل اخاه أوزيريس بالخمر قتله . أما حكاية حبك الأكمام فلنا عودة إليها لأن أمرها يطول شرحه ولها مقابل فى الفولكلور القديم امتد أمره حتى بلغ فرنسا وانجلترا وعاش فيهما طوال العصور الوسطى .

فالميت إذن فى هذا العديد يتقمص شخصية أوزيريس المقتول . وليس هناك من يجهل أن أوزيريس المقتول كان ملك الموتى وأما عن تقمص الميت شخصية أوزيريس فى العالم . فهذا أمر معروف أيضا وثابت مما لدينا من النصوص الجنائزية العديدة، سواء فى كتاب الموتى أو فى سواه من مخلفات القدماء ، ونجد تفصيلا له فى كتاب « الديانة المصرية القديمة » للأستاذ ياروسلاف تشرنى ، أستاذ التاريخ المصرى القديم بجامعة أكسفورد ، وفى غيره من الكتب . وأما لطم الخدود ودق الصدور على الميت بالطين أو بالنيلة فهو باق من أيام مصر القديمة كما ذكر لنا الأستاذ أحمد رشدى صالح الذى جمع أدلته من هيرودوت . ولو قد تقصى الأمر إلى آخره لذكر لنا أيضا أن هذه المراسم والطقوس أخذت عن الحداد الأكبر الذى كان يسود الوادى يوم الاحتفال بموت أوزيريس .

ولكنى أعود فاقول إن كل هذا التوسع فى التحقيق هو من صميم عمل معهد الفولكلور ، وأحمد رشدى صالح لا يستطيع أن يحقق وحده كل شىء ، وكفاه أنه لم يدرس ما جمعه الغير بل جمع بنفسه ، ودرس بنفسه ، وأنه كان أول من جمع شيئا من أدبنا الشعبى فى سبيل العلم وإن لم يكن أول من درس هذا الأدب الشعبى فهل رأيت معى أن لمعهد الفولكلور وظيفة جليلة خطيرة لا تقل جلالا وخطرا عن أى قسم من أقسام التاريخ والاجتماع فى أية جامعة من الجامعات .

ومن ذا يسجل لنا غير معهد الفولكلور كل هذا التراث الشعبي المتوارث ويدرسه بوسائل العلم الحديث فيخرج لنا مكنونات قلب هذا الشعب القديم ومحفوظات عقله الباطن ومقومات شخصيته ، ويدلنا هل تطور وكيف تطور وإلى أى مدى تطور . ؟ ومن الذى يربط الحاضر بالماضى فينير لنا طريق المستقبل غير معهد الفولكلور ؟ نعم ، من ذا الذى يفعل كل ذلك قبل أن يمتد طوفان المدنية إلى مجاهل الوادى فيغرق كل هذا التراث الشعبى العظيم إلا أن يكون معهد الفولكلور وجماعة من العاملين الصامتين من أمثال أحمد رشدى صالح؟

فى الثقافة الاشتراكية

مسئولية عظيمة هى مسئولية المثقفين فى هذا الوطن الأمين . وقد غدت اليوم أعظم وأخطر مما كانت فى أى يوم مضى،فمنذ مولد جمهوريتنا الاشتراكية ونحن نحس بأن تبعات الفكر والثقافة والعلم قد تضاعفت وتضاعفت حتى بدنا نبتهل إلى الله أن يعيننا على حملها واحتمالها .

فقد حيا الرئيس المثقفين فى خطبته بجامعة الإسكندرية وأشاد بدورهم الخطير فى التمهيد للثورة وإصلاحاتها ، فنزل كلامه برداً وسلاماً على قلوب المثقفين الذين طالما عيرهم الجهال بثقافتهم، حتى غدت الثقافة وكأنها وصمة على جبين أصحابها يسترونها لئلا تراها العيون.فالتحية للرئيس العظيم الذى رد الحق لكل مستحق، وبين أن الثورة ما كانت لتكون أولتنجح أولتكتسب شرعيتها إلا لأنها كانت ثمرة الاختمار الفكرى والثقافى الذى قوض أركان القديم وأعد العدة للجديد .

واعتراف الحاكم بدور الثقافةوالمثقفين فى بناءالمجتمع هو أحد هذه العوامل التى تجعلنا نحس بجسامة التبعات،فهو بمثابة دعوة صريحة مفتوحة شاملة لكل مثقف أن يتعاون فى بناء المجتمع الجديد . وهذا مايجعلنا نقف فى خشوع أمام هذا العمل التعاونى الكبير لبناء مجتمعنا الاشتراكى فالمثقف الاشتراكى لا يمن على الشعب بما قدمت يداه فى سبيل الخير أو فى سبيل الواجب ، كأنه ينتظر عليه مثوبة جديدة ، والمثقف الاشتراكى يذكر دائما تضحيات غيره قبل أن يذكر تضحيات نفسه ، والمثقف الاشتراكى لا يقسم التاريخ إلى أنا وأنت بل يذكر كفاح الجماهير قبل أن يذكر كفاح الصفوة الممتازة والمثقف الاشتراكى يذكر الجندى المجهول قبل أن يذكر الجندى المعروف . والمثقف الاشتراكى يحمل التبعات قبل أن يحملها غيره ، ويعد كلا مسئولا بقدر ما منحته الحياة من

فرص للنضوج أو الامتياز . . . باختصار المثقف لا يكون اشتراكيا إلا إذا تحلى بالعقلية الاشتراكية و بالأخلاق الاشتراكية .

من أجل هذا ينبغى أن يبدأ المثقفون ، أول ما يبدأون ، فى عهد الجمهورية الاشتراكية بمحاكمة النفس ، فرادى وجماعات ، فى محكمة النفس التى ليس فيها من قاض سوى الضمير وحده . وسيجدون بغير شك أنهم قصروا بمثل ما وفوا وأنهم تخلوا عن مسئولياتهم بمثل ما اضطلعوا بها وأنهم زيفوا الفكرة والكلمة بمثل ما صدقوا فى الفكرة والكلمة . وأنهم جبنوا بمثل ما كانوا شجعانا وحين ينتهى حساب النفس فيما مضى من قول أو فعل تظهر لهم العظة من حساب النفس . وعندئذ فقط ، يستطيعون أن يطووا صفحة الماضى بجلائله وآثامه وأن يتطلعوا إلى المستقبل وحده بنفوس صافية مطمئنة لتحقيق الأمل العظيم .

وأول اكتشاف خطير ستنجلى عنه محاكمة النفس هذه هو أن طريق الثقافة الاشتراكية طريق طويل محفوف بالمخاطر والأشواك ، ولا سيما فى مرحلة الانتقال إلى الاشتراكية حيث قديم المعتقدات والمبادىء ، والخرافات والأوهام والعادات والتقاليد ، والضغائن والصداقات لا يموت فى يوم وليلة بل يأخذ دورته المحتومة حتى يزول ، وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نعجل بزواله بالحكمة والمثابرة التى لا تعرف الكلال لا بالعنف والقسوة التى تترك الندوب .

خذوا مثلا مشكلة انقسامنا الثقافى بين التراث الرسمى والتراث الشعبى ، وبينهما حتى اليوم هوة ليس يسيراً عبورها . كيف يمكن أن نبنى ثقافة اشتراكية إذا كان تراث الشعب الذى من أجله أقيمت الاشتراكية محل احتقار القوامين على الأدب الرسمى التقليدى ؟ وكيف يمكن أن نرقى بتراث الشعب الذى أقيمت

الاشتراكية من أجل رقيه إذا كنا نحجب عن الشعب التراث التقليدى وهو ميراثه الرفيع .

إن مشكلة هذا الانقسام الثقافى أو الازدواج الثقافى تتجلى مثلا فى اتساع الهوة بين الأدب التقليدى والأدب الشعبي و بين اللغة الفصحى واللغة العامية ، كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعبيد ، وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك من رواسب الماضى الحزين الذى قسم الأمة إلى أمتين : أمة من الخاصة القادرة العارفة بالتراث الرفيع وأمة من العامة الجاهلة بالتراث الرفيع ؛ ولما كان من المحال على الإنسان أن يحيا بلا أدب ، فقد أنشأ الشعب أدبه فى لغته الشعبية وطور هذا الأدب وأنضجه جيلا بعد جيل حتى خرج منه تراث كامل متكامل كاد يكون مستقلا تمام الاستقلال عن التراث التقليدى الرفيع ويتجلى هذا التراث فى الملاحم الشعبية وفى المواويل والأزجال وفى الحواديت وفى الأمثال وفى شعر الرثاء المعروف بعديد الندابات ، وجملة ما نسميه بالفلكلور أو التراث الشعبي المعبر عن شخصية الشعب بكل فضائلها ومساوئها .

وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الأدب الرسمى بالأدب الشعبي فالاعتراف بأدب الشعب هو اعتراف بالشعب ، ولا يفهم كيف تتفق إقامة مجتمع اشتراكى ، الشعب فيه ركن ركين ولا يعترف فيه بثقافة الشعب وأدبه وسائر فنونه . ولست أزعم هنا أن الأدب الشعبي يدانى الأدب التقليدى رفعة وأصالة فما هنا مجال الحكم أو التقييم ، ولكنى أزعم أن الأدب الشعبي رغم قصوره من وجوه كثيرة فيه من مواطن القوة والعمق والجمال مايستحق الاحترام وأزعم أن احتقاره احتقار لذات الشعب ولضمير الشعب ولوجدان الشعب ، وهو أمر لا يتفق مع إيماننا بأن فطرة الشعب سليمة خلاقة رغم كل ما عليها من غبار الفقر والجهالة .

فأول مستلزمات الثقافة الاشتراكية إذن هو الاعتراف بالأدب الشعبي وبالفنون الشعبية لما فيها من مواطن القوة والعمق والجمال مهما بدا فيها من قصور . والمنهج العلمي العملي الذي يمكن أن يتخذه هذا الاعتراف هو الإقبال على تدوين هذا الأدب الشعبي الذي لا يزال أغلبه إلى اليوم شفويا وعلى تسجيل هذه الفنون الشعبية التي تعبر عن روح الشعب وآلامه وآماله ومعتقداته وحكمته وأوهامه وخزعبلاته ، حتى يمكننا دراسة هذا التراث دراسة موضوعية تعيننا على فهم سريرة الشعب . وهذه مهمة من أخطر المهام التي ينبغي أن تتصدى لها وزارة الثقافة وأن تنفق فيها المال الكافي للكشف عن هذا المنجم العميق المظلم واستخراج ما فيه من معادن كريمة وغير كريمة وهي لن تستطيع أن تفعل شيئاً من ذلك بإنشاء مركز لتسجيل الفنون الشعبية كل ميزانيته نحو خمسة آلاف جنيه سنوياً كما هو الحال الآن وإنما خطوتها الأولى نحو ذلك هي في إنشاء معهد للآداب والفنون الشعبية تستقدم له صفوة الخبراء من مختلف بلاد العالم المتحضر الذي عنى بدراسة تراثه الشعبي للاستهداء بخبرتهم ؛ معهد يكون جامعي الطابع في مناهجه ودراسته وأهدافه ، معهد لا مجال فيه لخطف أو تهريج باسم تمجيد التراث الشعبي واستغلاله أو استثماره ، وإنما فيه دراسة منتظمة مضنية لكافة مقومات الشعب من قياس الجماجم إلى مسح اللهجات إلى تصوير الأزياء .

وكما نطالب في الثقافة الاشتراكية بالاعتراف بأدب الشعب وفنونه نطالب أيضاً بالاعتراف بحق الشعب في التعرف على الأدب التقليدي الرفيع ، وهو الأدب العربي ، أدب الفصحى وفي التعرف على الأدب الإنساني الرفيع . فلا اعتراف بالشعب إلا بإشراك الشعب في ميراثه العظيم من الأدب العربي وفي ميراث الإنسانية كلها من آداب وعلوم وفنون ولا شك أن نشر التعليم القومي

والإنسانى بجميع مراحله وأنواعه بين المواطنين على أوسع نطاق مستطاع هو الركن الركين فى كل فلسفة اشتراكية تؤمن بأن العلم للجميع والأدب للجميع والفن للجميع فتوزيع المعرفة بالعدالة بين الجماهير هو الضمان الأكبر لإزالة كل هذه الحواجز المفتعلة بين طبقات الأمة وطوائفها ، وهو الضمان الأكبر لإزالة الفوارق بين الإنسان والإنسان فى المجتمع الواحد ، وهو الضمان الأكبر لصهر كل أبناء الأمة فى سبيكة واحدة ، وهو الضمان الأكبر لنمو هذا الشعب نمواً صحيحاً يحس معه أنه عضو نافع فى المجتمع الإنسانى يأخذ ما يجب أخذه دون عقد ومركبات ويعطى ما يجب إعطاؤه فى سخاء ودون من على غيره من الشعوب .

وعلى وزارة الثقافة واجبات خطيرة فى هذا المضمار أيضاً ، فإذا كان واجب وزارة التعليم هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين المستعدة له فى مراحل الدراسة الرسمية ، فواجب وزارة الثقافة هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين بالتثقيف العام . واجبها أن تقدم للشعب الأدب الرفيع بأيسر ثمن وأن تيسر العلم للشعب فى أبسط صورة وأن تتبنى كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة وتفتح رحابه حتى يكون فى متناول الجماهير وإنها لتفعل الآن هذا حقاً ، ولكن ضيق ذات يدها يقبض كفها عن هذا الإعطاء السخى الذى لاغناء عنه فى إقامة مجتمع اشتراكى لا ثمن فيه لزيارة المسرح أو المتحف أو المعرض او لقراءة الكتاب . أو قل ثمنها أبخس ما يكون . ولنذكر دائماً أبداً أن قدماء اليونان كانوا لا يكافئون كتاب المسرح وحدهم ولكن كانوا يكافئون رواد المسرح كذلك لاعتقادهم أن الإقبال على الفن عمل قومى يقوم به المواطن وينبغى أن يشجع عليه ويكافأ للاستزادة منه . فإذا ما اعترفت الخاصة بأدب الشعب وفنه وإذا ما يسرنا أدب الخاصة وفنها لأبناء الشعب ضاقت هذه الهوة القائمة الآن بين

الخاصة والعامة وتأثر التراث الشعبي بجمال التراث الرفيع وتأثر التراث الرفيع بوجدان الأدب الشعبي وتهذبت لغة العامة بفضل لغة الخاصة وأخذت لغة الخاصة عن لغة العامة ما فيها من صدق ومرونة ، وخرجنا من كل ذلك بخلق مجتمع ، لا أقول واحد الثقافة ولكن متقاربها ومتجانسها شكلا ومضموناً .

وكما ينبغي أن تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الشعبية بحجة سوقيتها ينبغي أيضاً أن تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الرفيعة بحجة أرستقراطيتها و بعدها عن حاجات الجماهير . فمن الخطأ الخاطيء أن تنظر إلى الثقافة الرفيعة هذه النظرة الظالمة لأن الثقافة الرفيعة إن هي إلا خلاصة التجربة الإنسانية على مر العصور . فصيانتها واجبة وكل ما ينفق عليها واجب الإنفاق ما دام لا ينفق على حساب حاجات القاعدة الأساسية من التعليم العام ومن الثقافة العامة . وإنما ينبغي أن يكون الاعتراض على من يريدون حبس الثقافة الرفيعة فى قماقم مختومة لا يصل إليها إلا الأصفياء وأن يحجبوها عن أنظار الجماهير مغلفة فيما لا يفهم من الأشكال . فالثقافة الاشتراكية ليست ثقافة كمية صرفاً تكتفى بتوزيع الحد الأدنى من المعرفة على سواد الشعب بل ثقافة واعية أيضاً تحاول أن ترقى بمدارك الشعب رقياً مطرداً إلى أعلى مستوى مستطاع . ولو استطاعت وزارة الثقافة أن تجعل كل عامل أو فلاح يقرأ المعرى وشكسبير أو يسمع بيتهوفن وفردى أو يقضى يوم عطلته بين المعارض والمتاحف لكان هذا أكبر انتصار للثقافة الاشتراكية ولكن هذا الهدف بعيد المنال ، لا يدرك إلا بعد أجيال وأجيال . ومع ذلك ينبغى أن يكون هدفاً من أهداف الثقافة الاشتراكية .

وما تعرضت فى كل هذا إلا إلى وجه واحد من وجوه الثقافة الاشتراكية وهذا الوجه فى حد ذاته يرينا طول الطريق وكثرة ما فيه من عقبات وعراقيل

وهو يكشف لنا قبل هذا وذاك قلة عددنا فى الرجال الواعين القوامين على تنفيذ هذه الخطة الحرجة ممن يمكن أن يجنبونا أخطاء الماضى ويقودوا خطانا بين المكاره والمتناقضات .

فلقد تعودنا أن نري هنا وهناك وفى كل مكان ألوانا من العنف والتطرف إن دلت على شيء فهى تدل على أن أصحابها بعيدون كل البعد عن فهم طبيعة الثقافة الاشتراكية . تعودنا أن نري بين أنصار القديم من يجنحون إلى الدفاع عن كل قديم مهما بخس شأنه ومهما ناقض سنن الحياة مصادرين فى تعصبهم الأعمى للقديم كل جديد مهما كان نبيل المقصد معمقاً لتيار الحياة ، ولقد تعودنا فى الطرف الآخر أن نرى هنا وهناك وفى كل مكان ألواناً من العنت والتطرف فى الدعوة للجديد وفى نبذ التراث جملة إن دلت على شيء فهى تدل على أن أصحابها يسيئون فهم الثقافة الاشتراكية ويتوهمون أن إنسان العصر إنسان بلا أنساب ولا أصلاب أو سجل قذر لم ينقش عليه إلا كل مايشين وينبغى محو كل أثر للماضى من صفحة نفسه ، أو لعله مجرد آلة من ابتكار العصر إن تدرها تطعك ولا تسأل فيم الدوران .

كذلك الحال بين أنصار الفصحى وأنصار العامية وبين أنصار الأدب الرسمى التقليدى وأنصار الأدب الشعبى وبين أنصار التربية القومية وأنصار التربية الإنسانية ، كل منهم يضطهد الآخر ويطلب أن يزيله من الوجـــود وما هذه إلا بعض المتناقضات فى ثقافتنا وهى متناقضات لن تجد لها حلا بعلة استشراء النظرة الجزئية للأمور ومثلها كثير يتجلى فى استبداد أصحاب العلوم العملية بأصحاب العلوم النظرية وفى استبداد أصحاب العلوم جملة بأصحاب الدراسات الإنسانية وفى مقدمتها الفنون والآداب ومثلها كثير يتجلى فى التناقض القائم بين طائفة لا ترى فى شيء نفعاً إلا إذا ورد من شمال البحر المتوسط وأخرى

لا ترى فى شىء نفعاً إلا إذا انبثق من تربة هذه البلاد و بين طائفة لا ترى حقاً إلا ما جاء من بلاد الغرب وأخرى لا ترى حقاً إلا ما جاء من بلاد الشرق و بين طائفة لا تقدس شيئاً إلا ماقتلوه درساً و بحثاً وما قتلهم درساً وبحثاً وأخرى تحتقر الدرس والدارسين والبحث والباحثين ولا تؤمن إلا بوحى الفطرة الملهمة و بين طائفة لاتعترف إلا بالفكر وأخرى لا تعترف إلا بالعضل . وهكذا دواليك .

كل هذه متناقضات طبيعية ولازمة الوجود فى كل مجتمع صحيح سليم ، ولكن غير الطبيعى وغير السليم أن يكون أصحاب الأمر فى شئون الثقافة متعصبين بين المتعصبين وأن يتجردوا من رحابة الصدر ومن سعة الأفق ومن التسامح الكافى الذى به وحده يرون من كل شىء جانبيه وكيف يمكن أن نبنى ثقافتنا الاشتراكية بقوم يزدرون الشعب وتراث الشعب ولغة الشعب ويأنفون من جوهره كما يأنفون من مظهره . وكيف يمكن أن نبنى ثقافتنا الاشتراكية بقوم يمجدون فى الشعب جهله وأميته فإن ظهرت عليه آية من آيات الثقافة قالوا : نشهد أنه انحرف إلى اليمين . وكيف يمكن أن نبنى ثقافتنا الاشتراكية بقوم وقف علمهم عند الورق الأصفر ولا يعترفون إلا بما قاله شحطور بن الأشرم أو رياد بن خربويه وكيف يمكن أن نبنى ثقافتنا الاشتراكية بقوم لايعرفون شيئاً عن تاريخ بلادهم ويعرفون كل شىء عن تاريخ شرلمان وشرلكان وكيف نبنى ثقافتنا الاشتراكية بقوم يعلموننا صباح مساء تحت ستار التربية القومية كيف نحقد على شعوب العالم وكيف نحتقر الإنسانية جمعاء فيعزلوننا أولا بأول عن ركب حضارة الإنسان ويلقون فى روع الناس وهما كاذباً أننا خير البرية وشعب الله المختار فى حين أن دين البلاد الحنيف يعلمهم أنه لافضل لعربى على عجمى إلا بالتقوى وفى حين أن هذه الاشتراكية التى نبنيها لامعنى لها إلا بإقرار الشخصية القومية داخل الإطار الإنسانى العظيم وأهم من هذا وذاك كله كيف

نبنى ثقافتنا الاشتراكية بطائفة من الإمعات انبثوا هنا وهناك وفى كل مكان ، لا رأى لهم ولا نظر ولا يقين إن أرادوها بيضاء جعلوها بيضاء وإن أرادوها حمراء جعلوها حمراء فعقولهم فراغ وليس أفرغ من عقولهم إلا قلوبهم ، لا يفكرون فى شىء إلا دوام المناصب والترقى فى سلم الوظائف .

هذه كلها عقبات فى طريق الثقافة الاشتراكية ولا يعزى عنها إلا وجود نقائض فى كل ميدان من ميادين العلوم والثقافة في البلاد : مئات من الرجال الشرفاء الذين يحبون الشعب ويحبون بلادهم أكثر مما يحبون أنفسهم ويسرى الاعتدال والتسامح فى عروقهم مسرى الدماء . يعرفون مكانهم من وطنهم ومكان وطنهم من بقية الأوطان . يحفظون للقديم عهده وللجديد قيمته ويعرفون كيف يوائمون بين المتناقضات ليخرجوا منها الحياة الجديدة القائمة على الانسجام هؤلاء هم الأمل والرجاء وذكرهم يبدد من هذه الصورة القائمة أكثر ما بها من قتام . فوالله ما تخلت بلادنا عن الصديقين مهما جاس فى رحابها المزيفون .



في الثقافة الاشتراكية

— ٢ —

افتتح الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد القومى الموسم الثقافى لوزارة الثقافة لسنة ١٩٦٢ـ ١٩٦٣ بالمحاضرة التى ألقاها فى قاعة الجمعية الجغرافية حول موضوع « الثقافة فى المجتمع الاشتراكى » . وقد احتشد إلى هذه المحاضرة صفوة أهل الفكر والأدب والفن كما احتشد إليها أكثر المسئولين عن أجهزة الثقافة والإعلام فى الدولة .

وكنا نحن الحاضرين نصغى فى انتباه شديد، فقد أحسسنا منذ اللحظة الأولى أن الدكتور عبد القادر حاتم قد أراد بتصديه لهذا الموضوع الخطير أن يضع النقط فوق الحروف كما يقولون وأن يخرج عما ألفناه فى أمثال هذه المناسبات من عموميات تناسب المقام ولا يمكن أن يختلف عليها اثنان إلى بحث أخطر القضايا المتصلة بوضع الثقافة فى المجتمع الاشتراكى فى صراحة تامة ووضوح تام . ولعل الذى أوحى بهذه الصراحة وهذا الوضوح إحساس عام ساد الجميع بأن هذه المحاضرة كانت فى الواقع بمثابة اجتماع عائلى يعقده مجلس الأسرة لاستعراض مشكلاتها الحقيقية الناجمة عن اضطلاعها بمسئولياتها عن نشر الثقافة وتعميقها .

وكانت قضية القضايا التى تصدى لها الدكتور عبد القادر حاتم هى كيف يمكن دون إضاعة وقت كبير فى بحث الشعارات استحداث الثورة الثقافية فى ظل المجتمع الاشتراكى على هدى مبادىء الميثاق . ومن هذه القضية الجوهرية تفرعت جملة قضايا تفصيلية كلها على جانب عظيم من الخطورة ، كان أهمها كيف نحرر الثقافة من الطبقية، وكيف نلغى التعدد الثقافى ونوجد وحدة ثقافية ليس فيها خاص ولا عام وإنما فيها كل شىء ملك الشعب ، وكيف نشيع فى

الناس الإيمان بتاريخهم وبحاضرهم و بمستقبلهم من خلال المعرفة الموضوعية التامة التى لا تفسدها الدعاية الجوفاء ، و كيف نفهم مسئولية حرية الكلمة من حيث هى حق ومن حيث هى واجب وكيف نوفق بين ثقافتنا الوطنية وضرورة امتصاصنا للتراث الإنسانى الكبير ، وكيف نعمل على تصدير ثقافتنا كما نعمل على استيراد ثقافات الأمم الأخرى ، وأخيراً وليس آخراً كيف نوفق بين ضرورات التوسع الكمى الذى يقتضيه جعل الثقافة فى متناول الجميع والمحافظة على الكيف لترقية مستوى الجماهير .

كل هذه وأكثر منها كانت القضايا التى أثارها الدكتور عبد القادر حاتم فى محاضرته وحاول أن يجد لها إجابات . ولا أعتقد أنى كنت وحدى صاحب هذا الإحساس بأن كل الإجابات التى أوردها الدكتور حاتم كانت هى الإجابات الصادقة ، بل لعلها أن تكون من حيث المبدأ الإجابات الوحيدة الممكنة فى الكلام عن مستقبل الثقافة فى المجتمع الاشتراكى . بل أعتقد أن كل من استمعوا إلى هذه المحاضرة تبلور فى نفوسهم هذا الإحساس أوضح ما يكون رغم أن هناك فريقا ، وأنا منهم ، أحس أيضاً بمنتهى الوضوح أنه رغم هذا الاتفاق الكامل على الأسس التى وضعها الدكتور حاتم فإن باب المناقشة لا يزال مفتوحا فيما يخص تطبيق هذه الأسس .

فمن المبادىء التى قررها ولا يمكن أن يختلف عليها اشتراكيان يؤمنان بالاشتراكية العلمية أن « الثقافة بطبعها لا بد أن تنبثق من المجتمع وأن تتطور مع تطوره » ، وهذا يوضح العلاقة الحتمية بين المجتمع والثقافة النابعة منه المعبرة عنه ، وبناء عليه كان من الطبيعى أن يربط الدكتور حاتم بين ثقافة ما قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وثقافة ما بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فيصف ثقافة ما قبل الثورة بأنها كانت المعبرة عن التحالف بين الاستعمار ورأس المال و يصف ثقافة ما بعد

الثورة بأنها معبرة عن تحالف قوى الشعب العاملة أو ينبغى أن تـكون كذلك ..

وأحسب لو أن وقته اتسع لمزيد من التفصيل فى تشخيص ثقافة ما قبل الثورة لأوضح أن تحالف الاستعمار ورأس المال المستغل فى مصر كانت حصيلته الثقافة الرسمية المعبرة عن النظام البائد ، فقد كانت فى مصر قبل الثورة ثقافتان : ثقافة رسمية قوية هدفها استقرار النظام البائد وثقافة غير رسمية أو ثقافة شعبية ضعيفة هدفها إحداث التغيير الاجتماعى والفـكرى والمادى الذى تصدت ثورة ٢٣ يوليو لإحداثه . تلك الثقافة الرسمية هى التى كانت تبشر مثلا بأن مصر بلد زراعى لتعوق تقدم الصناعة وتجعل التلاميذ يكتبون فى ذلك موضوعات الإنشاء ، وهى التى كانت تدعو لإنشاء مدارس أبناء الأشراف والمدارس النموذجية لتعزل أبناء الأثرياء عن أبناء الفقراء ، وهى التى كانت تحسن إلى المعدمين وإلى اليتامى وإلى المصدورين بإقامة حفلات العرس فى الزمالك وجاردن سيتى ولـكن إلى جانب هذه الثقافة الرسمية كانت هناك فى أحشاء النظام البائد نفسه بذور ثقافة من نوع مختلف ، ثقافة شعبية بعضها ثورى و بعضها إصلاحى تطورى وكانت هذه الثقافة الشعبية هى التى تنادى بإمكان تصنيع مصر و بوجوب تصنيعها ،وكانت تدعو لمجانية التعليم وديمقراطيته وكانت ترفض مبدأ الإحسان لحل مشكلات الفقراء وتطالب لقوى الشعب العاملة بنصيب أوفر من الدخل القومى . ولـكن تشخيص الدكتور حاتم للموقف تشخيص دقيق فى صلبه وفى إجماله ، لأن الصورة العامة لثقافة ما قبل الثورة هى أنهـا كانت فعلا حصيلة زواج المصلحة هذا بين الاستعمار ورأس المال المستغل ، ولأن الثقافة الرسمية كانت هى الثقافة السائدة فى البلاد .

وكان أوضح مظهر من مظاهر هذه الثقافة الرسمية الممثلة لتحالف الرجعية والاستعمار هو « طبقية » هذه الثقافة أو قيامها على مبدأ عزل طبقات الأمة

بعضها عن البعض الآخر فحيث كانت هناك ثقافة للسادة وثقافة للجماهير ، بل كانت هناك ثقافات متعددة بتعدد طبقات المجتمع مما جعل التفاهم والتآخى والتضامن بين طبقات المجتمع أمرا أعسر ما يكون فأول مبدأ من مبادىء الثقافة الاشتراكية إذن هو العمل على تحطيم هذه الحواجز الطبقية كما وكيفا والعمل على إيجاد ثقافة شعبية المضمون شعبية الأهداف وجعل هذه الثقافة في فى متناول الجميع بتسخير كافة أجهزة الإعلام كالصحافة والإذاعة والتلفزيون ، وهى الخطوة الأولى لبلوغ هذه الوحدة الفكرية وهذه الوحدة الثقافية بين جميع أبناء المجتمع الواحد .

وكان من أوضح مظاهر هذه الثقافة الرسمية المعبرة عن تحالف الرجعية والاستعمار تشكيك المصريين فى إمكانياتهم شعبا وأفراداً وتجهيلهم بمقومات تاريخهم الحقيقية ، ومن هنا كانت الثورة أكبر تدريب للشخصية المصرية على الإيمان بقدراتها الكاملة وبطاقاتها المكنونة ، وإذا كانت هذه القدرات الكاملة وهذه الطاقات المكنونة قد تفجرت وانبثقت فاعليتها بوضوح فى تطهير البلاد من السيطرة الأجنبية ثم من النفوذ الأجنبى وفى استحداث ثورتنا الصناعية والاقتصادية فقد بقى إذن أن تتفجر أيضا فى حياتنا الثقافية وهذه أولا وآخراً مسئولية المثقفين ونصيبهم فى بناء ثورتنا الاشتراكية والخطوة الأولى فى سبيل الاضطلاع بهذه المسئولية هى الكشف عن شخصيتنا الممتدة جذورها فى أعماق تراثنا وفى جهادنا وفى آلامنا وفى آمالنا كشفا موضوعيا يعيننا على فهم النفس وعلى تحقيق الذات وتوكيدها لا اكتشافا زائفا يقوم على أوهام الغرور .

وقد كان هذا الحض من ناحية وهذا التحذير من ناحية أخرى من أجل ما جاء فى محاضرة الدكتور حاتم ، فقد حث المثقفين من جهة على أن يستمسكوا بتراثهم الثقافى وحثهم من جهة أخري على أن يفتحوا النوافذ للثقافات الأجنبية،

بحيث تصبح لنا ثقافتنا المتميزة المعبرة عن شخصيتنا المتميزة ، وبحيث نفتح عقولنا وقلوبنا في الوقت نفسه للصالح من ثقافات الأمم الأخرى نتفاعل معه ويتفاعل معنا دون خوف أو جزع من الأخذ والعطاء لأن الخوف والجزع من الأخذ والعطاء شيمة الضعفاء فاقدى الشخصية ، ودون ترفع واعتلاء بالنفس لأن الاكتفاء الذاتى لا مصدر له إلا الغرور ، وهو يفضى إلي العزلة ، والعزلة تفضى إلى الفقر والفقر يفضى إلى التخلف ؛ وقد عبر الدكتور حاتم عن هذا بقوله :

« وثورتنا الثقافية ثورة تحررية تدعونا لأن نحطم الأغلال ونزيح كل غشاوة تصيب هنا أنفسنا وقدراتنا وتراثنا . يجب أن نستفيد من كل شيء ويجب أن نرى كل شيء وأن نثرى ثقافتنا بكل ثمرة من ثمرات التقدم الفكرى فى كل مكان من العالم ، بل إننى أريد أيضا أن أقول إن واجبنا ألا نأخذ الصالح من الثقافات الأجنبية فحسب بل أيضا من واجبنا أن نعمل على تصدير ثقافتنا » .

وقد تجلى فى محاضرة الدكتور حاتم أن أهم ما يهتم له هو مبدأ تحطيم طبقية الثقافة لأنها فيما أوضح هى الحد الفاصل بين الثقافة الاشتراكية والثقافة الرجعية. وقد تكلم عن مجتمع ماقبل الثورة ، وعن بقاياه التى لم تصف بعد فى مجتمعنا الراهن قائلا إن الفنون والآداب كالعلوم كانت وقفاً على القلة التى تملك ثمنها ولا نصيب فيها لسواد الشعب الذى لايملك ثمنها ومن هنا كانت أشبه شيء بالترف فى حياة المترفين . فالمسرحية والفيلم والسيمفونية واللوحة الفنية والكلمة المطبوعة كانت ، ولا تزال إلى حد ما امتيازا تتمتع به قلة من الناس ، وأول واجب على من يتصدى لتحقيق الثقافة الاشتراكية هو العمل على نشر كل هذه الأشياء بكل وسيلة ممكنة بين أكبر عدد ممكن من أبناء الشعب ، أما الوسائل التى يمكن أن نتوسل بها إلى ذلك فهى الوسائل المعروفة ، وهى أجهزة الإعلام المختلفة كالمسرح والسينما والمعرض والمتحف والإذاعة والتليفزيون والصحف ودور النشر ودور الكتب .

وما دمنا نتحدث عن أجهزة الإعلام الجماهيرية ، فذلك ينتهى بنا إلى مناقشة مشكلة من أخطر المشكلات التى اقترنت وتقترن دائما بعملية توسيع القاعدة المستهلكة للفنون والآداب ، ألا وهى مشكلة الكم والكيف ، وقد واجه الدكتور حاتم هذه المشكلة فى صراحة تامة ووضوح تام فبين أنه ما دامت وزارة الثقافة تتبنى مبدأ توصيل الثقافة إلى أوسع قاعدة ممكنة فلا مناص أمامها من أن تتساهل بعض الشيء فى المستوى لتجعل الثقافة بجميع وجوهها فى متناول الجميع ، وهى تأمل فى الوقت نفسه أن يحل الزمن ونمو النضج العام مشكلة المستوى درجة درجة حتى تسترد حياتنا الثقافية توازنها. ولعل الدكتور حاتم كان يفكر فى تلك الأزمة — أزمة المستوى — التى نزلت بالتعليم فى كل بلد من بلاد العالم المتحضر حين خرج منذ الزحف الديمقراطى العظيم من دوائره المقفلة على طبقة الأغنياء المترفين إلى محيط المجتمع كله نتيجة لجهاد الشعوب من أجل قوانين التعليم الإجبارى العام ثم التعليم المجانى العام . وهناك أيضا ما يقابل ـ أزمة المستوى ـ هــذه فى قطاعات أخرى غير قطاع التعليم . ففى قطاع العمارة وفى قطاع الصناعة الخ .. استجدت هذه المشكلة عينها حين قررت الأمم المتحضرة أن المسكن الكافى والملبس الكافى والأثاث الكافى ، بل والسيارة والثلاجة والطعام المحفوظ وغير ذلك من أدوات الحضارة لاينبغى أن تظل وقفا على فئة قليلة من النبلاء والأثرياء الذين يملكون بناء القصور الباذخة أو شراء الحرائر النفيسة أو اختيار الأثاث ذى الطراز أو استخدام الرولز رويس أو إقامة المآدب الفاخرة بينما الملايين الكادحة من أبناء الشعوب تسكن الخصاص وتلبس الأسمال وتفترش الحصير وتركب العربة الكارو وتأكل فتات الطعام من أجل هذا قبلت الإنسانية المتحضرة أن تنزل عن العمارة القوطية وعن الملابس الموشاة بالدنتلا والقصب وعن طراز الملكة آن ولويس الخامس عشر فى أثاث البيوت رغم جمالها ، ومن أجل هذا اخترعت الفولكس فاجن والرينو لتحل محل الرولز رويس وقبلت أن تأكل

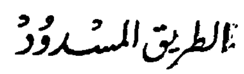
الطعام المعلب رغم أن طعمه سقيم . فإن كانت الإنسانية المتحضرة بعلة تقدمها فى الديمقراطية واقترابها من الفكرة الاشتراكية قد قبلت أن تضحى كل هذه المستويات العليا فى المعرفة وفى الجمال وفى الراحة وفى الغذاء . وفى أساسيات الحياة لتتيح مستوى أقل سموا لأكبر عدد ممكن من الناس ، فكيف لا يكون الحال كذلك فيما يخص الثقافة بوجه عام .

هذا إذن هو جوهر القضية التى عرضها الدكتور عبد القادر حاتم على أسرة المثقفين الذين اجتمعوا ليستمعوا إلى خطابه فى إصغاء شديد . وإنها لقضية خطيرة تفتح باب المناقشة على مصراعيه أمام كل المثقفين ، لأنها ليست قضية الثقافة وحدها ولكنها قضية الحضارة كلها فى القرن العشرين .

فشكلة الكم والكيف هى التحدى الحقيقى الذى يواجه سعى كل مجتمع نحو الديمقراطية والاشتراكية ، وجوهر هذه المشكلة هو كيف ننقذ الكيف العالى مع المحافظة على الكم الكبير وكيف نحول دون أن تطرد العملة الرديئة العملة الجيدة وكيف لا نجمد مستوى الفن والأدب بما يرضى ذوق الجماهير غير المثقفة بالعقل أو القلب .


في الشعر




الطريق المسدود

تلقيت بيد الشكر ديوان صلاح عبد الصبور « أقول لكم » وهو ديوانه الثانى ، فقد ظهر ديوانه الأول « الناس فى بلادى » منذ سنوات ففرحنا به فرحة تشبه فرحة الأطفال بالثوب الجديد · وصلاح عبد الصبور ابن من أبنائى أحبه ويحبنى وأرقب تقدمه فى الفن والحياة لا من أجله وحده ولكن من أجل الفن والحياة كذلك .

فلم يكن غريبا إذن أنى تهيأت للفرح حين تلقيت ديوان صلاح عبد الصبور ولا سيما فى هذه الآونة العصيبة التى تجمعت فيها شتى الفرق لمحاربة الشعر الجديد والفن الجديد والفكر الجديد ، تهيأت للفرح به ، مؤمنا أنى سأجد فيه حجة جديدة دامغة أرد بها على أعداء الجديد .

وقد فرحت به حقا ، ولكن فرحتى كانت ناقصة . فرحت به فرحى بأى وليد حديث ، ولكنى لم ألبث أن ترددت لأنى لم أجد فيه شيئاً كثيرا دامغا أرد به على ماساور نفسى من شكوك كثيرة منذ أعوام ، أى منذ أن عاثت مدرسة الأدب الهادف فى أدبنا الجديد تسخره لشعارات الكفاح ولكفاح الشعارات.

وصدقنى إذا قلت لك إنى لم أكن أطلب فى ديوان صلاح عبد الصبور الجديد إلا شيئاً واحداً ، وهو أن اطمئن إلى أنه قد نما وتطور وسار إلى نضوج شامل بعد كل ما قدم لنا من بواكير ناضجة ، لأن هذا النمو وهذا التطور وهذا السير إلى النضوج ليس تزكية لصلاح عبد الصبور وحده ولكنه تزكية للشعر الجديد كله . وإثبات لأن القوالب الجديدة والبلاغة الجديدة والمضمون الجديد أشياء يمكن أن تنمو وتتطور وتسير إلى نضوج .

فماذا وجدت ؟

وجدت أن صلاح عبد الصبور لم يتطور كثيرا عما كان عليه منذ أعوام وإن

بقيت له ملكته واضحة فى كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد وضوح الشمس فى ضحاها ، ففى « الشىء الحزين » وهى أول قصيدة فى الديوان هناك يقول فى القطاع الأول :

« هناك شىء فى نفوسنا حزين

قد يختفى ولا يبين

لكنه مكنون

شىء غريب غامض حنون »

وتبحث عن الشىء الحزين فتجده الأسى القديم والذكريات ، وهو معنى جميل لا شبهة فى جماله ، وهو إحساس مألوف فى كل نفس شاعرة منذ أقدم العصور ولكنك تسأل نفسك : ولماذا تحرر الشاعر من انتظام التفاعيل فى التعبير عن إحساس مألوف منذ أقدم العصور ؟ فلا تجد على ذلك جوابا مقنعاً ، حتى حين يقول الشاعر :

« يستيقظ الشىء الحزين فى أواخر المساء

يمور فى الأطراف والأعضاء

و يثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمنا فى خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب »

تحس أنك حقا قبالة نفس شاعرة تنسج الشعر كما ينسج العنكبوت نسيجه ولكنك لا تجد شيئاً معيناً يبرر خروج الشاعر على عمود الشعر فما فى القصيدة شىء لا يمكن التعبير عنه برباعيات الرجز مثلا أو خماسياته وإنى لأشتبه حقاً

أن يكون هذا « الشيء الحزين » فى نفس صلاح عبد الصبور وفى نفوسنا جميعاً هو ذكرى حب أول يلازم كل إنسان بعد الزواج ، أشتبه أن يكون كذلك حين أقرأ :

لعله التذكار

تذكار يوم تافه بلا قرار

وهو معنى إنسانى جميل وعميق ، ولكنى أعود فأقول إنه معنى من مألوف المعانى التى لا يضيق بها عمود الشعر العربى المألوف

وأهم قصيدة فى نظر الشاعر فيما يبدو هى قصيدة : « أقول لكم » بدليل أنه أطلق اسمها على الديوان كله ، وهى قصيدة مؤلفة من ثمان « حركات » إن جاز لنا أن نستعير من الموسيقى هذا الاصطلاح دون دقة ، والحركات هى « من أنا » وفيها تأهب للقول فهى بمثابة المدخل ، ثم « الحب » ثم « الحرية والموت » ثم « الكلمات » ثم « القديس » ثم « السوق والسوقة » ثم « موت إنسان » ثم « أجافيكم لأعرفكم » .

والعنوان كما ترى فيه طموح مريب فهو من لغة الأنبياء،زرادشت والمسيح وهو يوحى بأن الشاعر قد بث فى هذه القصيدة رأيه فى الحياة والموت والأبدية . وهو فعلا يبدأ هذه البداية غير المرضية :

« سأحكى حكمتى للناس ، للأصحاب ، للتاريخ . إن أذنت

« مسامعه الجليلة لى . . . . »

وهى بداية غير مرضية مبنى لا معنى فمعناها مقتبس من تفاخر الشعراء فى كل لغة من هوراس إلى أبى الطيب المتنبى ومن رونسار إلى شكسبير . والمدخل

ملىء بهذه الأصداء التى تبلغ حد الاقتباس الصريح من قصيدة اليوت المشهورة: « أغنية العاشق ج . ألفريد بروك » حيث يقول « إليوت » :

« ما أنا بالأمير هاملت وما أرادتنى المقادير أن أكون » الخ .. وينتهى به الأمر أن يسخر من نفسه فى زى الوزير المأفون بولونيوس أو فى زى مضحك الملك . وفى صلاح عبد الصبور نجد :

« .. ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل » الخ ..

ولكنه شاعر صياد يتصيد المعنى الخ .

ولكنى تعذبت لكى أعرف معنى الحرف ..
ومعنى الحرف إذ يجمع جنب الحرف
ولكنى تعذبت لكى أحتال للمعنى
لكى أسمعكم صوتى فى مجتمع الأصوات

وهذا المدخل رغم ما فيه من أبيات قليلة عظيمة قلق المعنى والمبنى ، وإذا أردت أن تحفظ منه أبياتا مأثورة لجأت إلى إغفال سطر لتحفظ سطراً ومثله « الحب » وبقية حركات قصيدة « أقول لكم » ، حيث لم ينتفع الشاعر كثيرا من حرية الشعر الجديد ، أو على الأصح انتفع منها لا ليبنى نظاما جديداً بل ليستسلم لدقائق أفكاره الخاصة . ولولا قدرة صلاح عبد الصبور الفائقة على التركيز والوقوف الطويل أمام المعانى والألفاظ لخفنا عليه من الانسياب دون التلقائية . فهو فى مطلع « الحب » يقول :

« لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان

لأن الحب مثل الشعر ما باحت به شفتان

بغير أوان

لأن الحب قهار كمثل الشعر

يرفرف فى فضاء الكون لا تعنو له جبهه

وتعنو جبهة الإنسان

أحدثكم — بداية ما أحدثكم — عن الحب . »

ويخيل إلى أن هذا النوع من القريض يستفيد من انتظام الوزن كما استفاد من انتظام القافية ، ولا أجد فيه مبررا لعزل التفاعيل أو اللعب بأصول العروض.

والأصل فى ثورة العروض التى قام بها الشعر الجديد وخرج بها عن عمود الشعر التقليدى : هو أن مضمون الحياة التى عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صور الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل فى هذا المضمون ، لاموضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالا وتصويرا : فإذا كنا سننتهى فى الشعر الجديد أن نقول إن للشعر لحظة ، وإن للحب لحظة ، فلا نختلف فى الوجدان عن الأولين ، ففيم إذن كسر عمود الشعر وفيم إذن ثورة العروض ؟

هذا ما يجعلنى أحياناً أسائل نفسى قائلا : ترى هل الشعر الجديد طريق مسدود ؟

وعندئذ أذكر قصيدة « الظل والصليب » فى ديوان « أقول لكم » وقد أنشدها على صلاح عبد الصبور قبلما ينشرها فى ديوانه ، فأقول كلا ، إن طريق الشعر الجديد طريق غير مسدود ، طريق يفضى إلى آفاق طليقة لا تحد بحدود حيث الوحى الجديد يلزم بالنغم الجديد وحيث النغم والوحى يمكن أن يرتفعا

إلى أعمال فنية يصعب ارتقاؤها بحبيس العروض وقصيدة «الظل والصليب» فى يقينى. هى خير ما فى ديوان صلاح عبد الصبور ، وهى من أجمل شعره قاطبة بل وهى من أجود ما قرأت من الشعر فى لغات عديدة ، ولا يعيبها أن فكرتها الأساسية مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسى المشهور أراجون ، وهى من أعظم ما نظم هذا الشاعر العظيم ، ولو أن نصها كان أمامى لترجمتها للقارىء ليلمس كيف يبلغ الشعر أعمق العمق وأسمى السمو حتى وهو يفيض بالكآبة والمرارة وجوهرها أن الإنسان يحمل صليبه فى داخله وأن صليب الإنسان هو الحب ، فالوجود كله مصلوب بقانون أزلى هو قانون الحب ، حتى فى لحظات السعادة العليا حين يفتح الإنسان ذراعيه ليعانق الحبيب نرى ظله مرتسما على الجدار وراءه كأنه الصليب.

وقد أخذ صلاح عبد الصبور هذه الفكرة ثم بنى عليها من عنده شيئاً . فهو يقول :

« هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل .
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ، ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم إلى القدم »

وهنا نحس بأننا نواجه صلاح عبد الصبور فى قمة فنه حيث علمنا أن نزج،

بالمكر الشديد الوحى بالصناعة والطبيعة بالفن والتلقائية بالصقل ، ولعلنا نقف أمام هذه الصورة الجميلة البذيئة .

« دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل . .

سأم »

فندركها بالجشتالت أولا ونحسب أننا فهمناها ، ثم يلتبس علينا الأمر ونظن أن الشاعر التبس عليه القول ، وأنه أراد أن يقول : « دبيب فخذ رجل ما بين إليتى امرأة . سأم » .

وتبدو لنا الصورة أشد بذاءة وبشاعة ولكن ما أن نقرأ بقية القصيدة حتى نفهم أن ما فهمناه باللمحة الأولى هو الفهم الصائب . فمراد الشاعر أن يقول إن الزوجة وهى تحاول أن تحرك زوجها بالاقتراب منه إنما تفعل ذلك بدافع السأم والرغبة فى قطع السأم بالعمل المثير أكثر منه بدافع الشوق الحقيقى . والفكرة كلها طبعاً ليست جديدة فهى فكرة الأغنية الوجودية المشهورة التى تغنيها جولييت جريكو واسم الأغنية : « أنا أمقت يوم الأحد » وهى تمقت يوم الأحد لأنه يوم السأم الأبدى الذى يتجلى فى كل لحظة من لحظاته ، فالناس حين يخرجون للنزهة إنما يفعلون ذلك من باب السأم ، فمن ذهب منهم إلى الكنيسة ذهب إليها من باب السأم أيضا ، والرجال والنساء يتباضعون لأنه ليس لديهم شىء آخر يعملونه . وهكذا إلى بقية الأغنية .

وبعد هذه المقدمة عن السأم يتقدم «صلاح عبد الصبور » إلى موضوعه فى وثوق واطمئنان :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلنى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته ، وعدت دون موت

أنا الذى أحيا بلا آماد

أنا الذى أحيا بلا أمجاد

أنا الذى أحيـــا بلا ظل ، بلا صليب

الظل لص يسرق السعاده

ومن يعش بظله يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق . .

يصلبه حزنه ، تسمل عيناه بلابريق

يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفه

تنبت فى الصحراء لو سكبت دمعتين . .

* * *

إنسان هذا العصر سيد الحياه

لأنه يعيشها سأم . .

يزنى بها سأم . .

يموتها سأم . .

بهذه القصيدة وحدها يبرر «صلاح عبدالصبور» ضرورة الشعر الجديد ، لأنها من الحياة الجديدة . ويستوى لدينا فى هذه القصيدة أن يلزم القافية أو ينساها ، ويستوى لدينا فيها أن يلزم التفاعيل المنتظمة أو لا يلزمها ، لأننا لا نبحث فيها عن قواف أو عن تفاعيل ، ولأن فيها ذخراً من الموسيقى الباطنية التى تغنى عن كل جرس وإيقاع رتيب . فهذا الشاعر الذى يمشى بلا ظل يحيا أيضا بلا صليب وهو قد فقد ظله وضاع منه صليبه لأنه يعيش بلا حب ، ويحيا بلا وثاق يربطه بالبشر ، كأنه النبى الكفيف تيرسياس فى روايات اليونان .. هذا الشاعر الذى « انفصل » عنا معشر المصلوبين بالحب كما يسمينا ، وضع يده على سر قوة

الإنسان الجديد ، تلك القوة التي جعلته سيد الحياة ، ألا وهي قوة السأم ». فبالسأم يملك الإنسان شخصه ولا يضيع كما يضيع بالحب ، في لغات عدة ». ولا يعيبها إلا أن فكرتها وفي الحركة الثانية من القصيدة ، وهي من نوع الاندانتي ، إذا جاز لنا أن نستعمل لغة الموسيقى ، يقترب الشاعر من الهدف :

قلتم لي
لا تدسس أنفك فيما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

وفي هذه الفقره القصيرة يفشي صلاح عبد الصبور سراً خطيراً من أسرار الشاعر ، ألا وهو الالتزام . وهنا تأخذنا الحيرة ، لأن الشاعر رغم ادعائه بأنه غير مرتبط ، بأنه فقد ظله أو صليبه نجده في باطن الأمر مرتبطا كأقوى مايكون الارتباط . وهو رغم ادعائه بأنه فقد ظله وتخفف من صليبه نجده فقد أكثر من ظله وصليبه : فقد أنفه ، عقاباً له على دس أنفه في شئون الناس ، أي عقابا له على الالتزام .

ويستعير صلاح عبد الصبور في الحركة الثالثة ، وهي قطعا ليست من ضرب الاسكرتزو كما يقولون ، أسطورة السندباد في رحلته الأبدية . وإذ يبلغ السندباد « جبال الملح والقصدير » تتحطم سفينته ، ولكن الشاعر الملاح مات قبلما تلامس سفينته الجبل . مات من توقع المحظور . ولكي تعرف كيف مات هذا السندباد العصري تذكر قول صلاح عبد الصبور قولا جميلا :

« ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

ملاح هذا العصر سيدالبحار

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

ولن تجد خاتمة لقصة الإنسان الجديد هذا خيرا من « الفينالى » العميق الذى يبدأ به الشاعر الحركة الرابعة ويختمها .

وأنا أقول بعد أن قرأت هذه القصيدة ما قلته قبلا وقبلا ، إن الشعر الجديد ضرورة كما أن الحياة الجديدة ضرورة وإذا كنت قد ساءلت نفسى أكثر من مرة : ترى هل طريق الشعر الجديد طريق مسدود ؟ أجابتنى هذه القصيدة التى أزعم أنها من خير ما نظم صلاح عبد الصبور : كلا فالآفاق أمامه بلا حدود ، إذا عاش الشعراء بوجدان الحياة الجديدة ، وهى وقليل غيرها فى ديوانه الجديد آية حاضره وأمل مستقبله .

قصيدة أخري فى هذا الديوان سجل بها صلاح عبد الصبور مستوى رفيعاً لاشك فى ارتفاعه ، وهى قصيدة « كلمات لاتعرف السعادة » ، ولا أعلم أن البيان التقليدى أو العروض التقليدى قادر على حمل مضمونها الذى يبدو فى ظاهره تقليديا ، ولكن طريقة الإحساس به جديدة كل الجدة ، فالشاعر يقرر :

« ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور

فيعريه

لايحيا حب غوار فى بطن الشك أو التمويه

لا توضع كف فى نار لا تهتز

و بعد هذه القضايا التى يطرحها الشاعر فى وثوق ينتقل إلى الموضوع :

يا نسيان

اجمع ذكراناو اقذفها فى البحر

يا نسيان ، اجعل ما ضينا من أصداف ، مستقبلنا من تبر ،
فهما قلبان ، وإن فرحا بالعمر شقيان
عشنا ، عشنا
فى مضجعنا ، مما عشناه نخبى جزءا ، نكشف جزءا
لو أفلت حلقانا لو قلنا مما خبأنا شيئا
لتفرقنا ، لتفرق قلبانا ، وصرخنا .. نأيا .. نأيا .

فالمشكلة هنا هى مشكلة القلب المثقل بظل الماضى ، مشكلة الظل الذى يحجب السعادة لا فى الحاضر وحده ولكن إلى الأبد والمشكلة هنا هى معرفتنا لهذا الظل الحائل وتسترنا عليه، هذا التستر الذى يجعلنا نصمت لأن الكلمة المنطوقة ، ولأن تعرية المكنون تفرق القلوب وتجعلنا نفر فراراً من الشقاء إلى الشقاء .

هذه القصيدة ، وهى من إلهام الوجدان الشخصى ، وقصيدة الظل والصليب وهى من إلهام الوجدان الإنسانى ، هما ما يجعلنى أقول هنا وفى كل مكان إن صلاح عبد الصبور رغم أن تقدمه نحو النضوج الشامل تقدم بطىء ، فهو يتقدم نحو النضوج الشامل تقدما أكيدا ، وهو ما يجعلنى أقول هنا وفى كل مكان إن صلاح عبد الصبور لا يزال أقدر شاعر من شعرائنا وأكثرهم حيلة على الإلهام ، وإن موهبته ناصعة فى كل ما يكتب لا يمكن أن يمارى فيها أحد أو يجادل .. فإن كان صلاح عبد الصبور لا يسير نحو النضوج الشامل بالسرعة التى يحبها له أحباؤه وأحباء الفن الجديد ، فليس هذا خطأه ، وإنما خطأ مشاغله الكثيرة فى دنيا الصحافة التى تلتهم الأدباء كما يلتهم المحيط الكبير أجداث الملاحين الشجعان ، إلا من تمسك منهم بخشبة طافية أو بشراع لم تغرقه الأمواج . وصلاح عبد الصبور لازال بين أدبائنا من تلك القلة القليلة التى تتشبث بالفن حتى لا تغرقها الحياة .



جبهة الغيب

منذ سنين وسنين كان لى صديق كريم يحب الجمال لوجه الجمال ، أقول كان لأنه كان ولم يعد ، وأقول لم يعد لأنه ينتظر الآن فى مكان ما بجبهة الغيب ، والمهم الآن . . هذا الصديق أنه حين كان هنا ، كان يحب الجمال .

وحين أقول الجمال . أقصد الجمال : لا ما أراه أنا ولا تراه أنت جميلا ، ولكن ما يراه كل الناس جميلا إن رأوه ، لهذا كان يعنى بأناقة مظهره و بأناقة حديثه ، وكان عالماً فى جماعة العلماء ، فتأنق فى علمه كذلك ، وكنت أضيق به أحياناً لفرط كلفه بالأناقة ، وأخشى أن تجور أناقته على علمه فلا يبقى منه إلا شكل كثير ومضمون قليل ، كنا على طرفى نقيض ، ومع ذلك كنا متحابين كأنما أحدنا يكمل الآخر ، وكنت أعرف عنه ولعه بالجواهر وكريم الأحجار ، ويعرف عنى ولعى بالطبيعة العذراء وينابيع الحياة . وكما كنت أنطلق به فى أدغال النفس وفى غابات الوجود ، وعلى ثلوج المرتفعات ، وأقف به بين أنواء المحيط وعلى شفا البركان ، فى الحقيقة وفى الخيال ، كان ينطلق بى كثيراً إلى شوارع المدينة حيث الشوارع أنيقة ، والمدينة أنيقة ، ويقف بى طويلا أمام فترينات الصاغة وتجار المجوهرات .

وكان لا يمل الوقوف أمام الزمرد والياقوت ، وفيروز الطور النقى الأعراق ، وكان فى قلبه مكان خاص لغريب الجواهر ومستجلب الأحجار . فكان يمشى وأمشى معه الأميال بحثاً عن ماسة سوداء أو زبرجدة بلون اللهب ، وكان يميز حجر اليشب من اللازورد ولؤلؤ الأصداف من لؤلؤ الخيال ، ويعرف مئات الأسماء الأعجمية ، وأغلبها لاتينية ، لمئات الأحجار التى تبرق تحت الضوء أو يبرق الضوء من خلالها ، وأخرى أيضاً تجعل أشعة الشمس فاحمة كالفحم الحجرى .

وكنت أعجب له . فرغم ولعه الشديد هذا بكل حجر مضيء لا يكترث بشراء شيء منها ، وهو القادر على ذلك ، ولم تعرف غريزة التملك سبيلها إلى قلبه يوماً .. وكان يكتفي بالوقوف أمامها الساعات الطوال يتملى منها فى إعجاب أو يتفحصها تفحص الخبير من وراء الفترينات ، وأكثر عجبي منه أنه كان يترك أغلب الدكاكين المطروقة التي تخطف بأنوارها أبصار المارة فى مزحم الطرقات ، وتطول وقفته أمام حانوت صغير أنيق فى شارع جانبى صغير أنيق . كل ما فيه هادىء ومرتب ، حتى أقدام السابلة على قلتهم هادئة ومرتبة ، والأضواء نفسها هادئة ومرتبة وبلا ضجيج ، وكنت أرفع بصرى دائماً إلى لافتة الحانوت فأقرأ عليها : « جواهرجى الشرق والغرب : ب . ف » ثم أدخل مع صديقى ونجالس صاحب الحانوت فلا نتحدث فى بيع أو شراء ولكن نتحدث فى تاريخ الجواهر ونمرح فى مروج الذهب ، وكنت أنا أنصت فى الحديث أكثر مما أشترك فيه .

وكان مصدر عجبى أن حانوت « الشرق والغرب » هذا قليل البضاعة إلى حد يلفت النظر . بل تخال لا ترى فى الفترينة الزرقاء إلا مفرشاً كثير الأطواء من أفخر المخمل الأسود وعليه عرضت حلية غريبة غامضة . تبدو أخاذة . ولكن لا نعرف فيم استعمالها .

فهى لا تصلح قرطاً . ولا تصلح سواراً ولا تصلح قلادة على صدر حسناء . ولا تصلح تاجاً على مفرقها . وكان « ب . ف » يضع تحتها بطاقة باسمها : « مفرق الطريق » . هكذا كان يسميها كما يسمى الفنان لوحته الفنية . أما داخل الحانوت . فلم تكن به إلا أستار غزيرة من المخمل المتعدد الألوان . متاهة للعين من النبيذ إلى البرتقال إلى البنفسج إلى الأرجوان . وهنا وهنالك تدلت حلية دقيقة ولكنها لا تلمع ، وفى أوسط الأستار تدلى نصلان صغيران متقاطعان

مطعمان بكريم الحجر . نقشت عليها عبارة « سوء تفاهم » . غير هذا لم تر شيئاً إلا « ب . ف » جالساً بين عدسته وصندوقه الزجاجى الأنيق يختار من آلاف الفصوص الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء ما يرصع به الفضة والنضار .

• • •

وكنت كثيراً ما أسائل صاحبى . وفيم تفضل « ب ف » على أشباهه من تجار الجواهر . فيقول : حين تعرفه جيداً تعرف السبب . أكثرهم تجار جواهر . يشترون ويبيعون . أما هو فصائغ خالق ، ومضت الأيام وعرفت أن « ب . ف » اسمه : بشر فارس .

ومنذ شهور فرغ بشر فارس من صياغة آخر تحفة له . وهى مسرحية « جبهة الغيب : أحدوثة شرقية فى خمس مراحل » ورأيت هذه التحفة وامتحنتها بدقة . وتذكرت صديقى الذى مضى لينتظر بعيداً . وقالت نفسى : ليته كان معنا : إذن لوقف طويلا أمام هذه الجوهرة الجديدة فى حانوت « الشرق والغرب » .

ومسرحية « جبهة الغيب » . ليست مسرحية بالمعنى التقليدى . فهى قصيدة بمثل ما هى مسرحية . وهى قصة بمثل ما هى قصيدة . وهى تنتمى إلى ذلك النوع من المسرح الرمزى الذى شاع فى الغرب فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وكان بمثابة ثورة على المسرح الواقعى وتقاليد الحائط الرابع التى وضعها إبسن وتلاميذه ، وهى بمثابة احتجاج كبير على الاتجاه نحو عزل الشعر عن الحياة ونفى الخيال من وجه الأرض .

لهذا اتجه هذا المسرح الرمزى أكثر ما اتجه إلى إحياء الأساطير القديمة

واتخذها مادة للتعبير المسرحى ؛ وهذا ما فعله بشر فارس حين اتخذ من أسطورة الرجل والجبل مادة لمسرحيته .. وهو يسمى هذه الأسطورة شرقية ، ولا أعرف حقاً إن كانت شرقية أم غربية أم من صنع خيال بشر فارس نفسه .

أما هذه الأسطورة فهى بسيطة ومركبة معاً ، فى زاوية من زوايا الأرض جبل أجرد وعنيد تسكن عند سفحه قرية ضئيلة ولاهية ، وكان أهل القرية رغم لهوهم يرون فى هذا الجبل صورة الله أو المعراج إلى السماء ، وكان هذا الجبل فوق روعته صاحب آلاء عليهم . يقيهم الزعازع وفى فيئه العظيم يستظلون من الهجير . فلم يكن غريباً إذن أن يؤله أهل القرية هذا الجبل . وما توجهوا إليه بأبصارهم إلا توجهوا مصلين كأنه قبلتهم .

وكان على رأس الجبل غار محفور . حفره فى القديم طائر هوى من السماء . وزرع فى الغار عشباً أبيض . من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية ولم يعرف الموت إلى قلبه سبيلا ، وكان الطريق إلى القمة وعراً محفوفا بالمهالك ، فلم يصعد إلى قمته إلا رجلان من أهل القرية ، ولكن أحدهما عاد كسيحاً والآخر عاد كفيفاً ولا يعلم أحد إن كانا قد أكلا من عشب الخلود أم لم يأكلا ، كل ماحدث أن أحدهما أراد أن يحمل الأبدية فلم يقو على حملها وارتد كسيحاً ، وأن الآخر أراد أن يناظر الشمس عيناً بعين فأطفأ وجهها نور عينيه وارتد كفيفاً .

وجاء ثالث من أهل القرية اسمه فدا ،يطلب الغار المحفور فى رأس الجبل ، وتألب عليه أهل القرية ينهرونه ويستعطفونه أن يعدل عما انتوى لئلا يصيبه ما أصاب الكسيح والكفيف . فردهم فدا قائلا :

— إنهما رغبا فى الأبدية طمعاً فيها وحدها . أما أنا فأطلبها لتنقاد لأحس بأننى ظافر . هما رغبا فيها للتنعم بالحياة الباقية ، وأنا أطلبها لأصرعها .

وكان بين أهل القرية فتاة عاشقة له اسمها هنا ، تحبه على استحياء ، دأبت تقول له : « لا تذهب إلى البيت المنقور » ، ولم تكن تعلم أنه يحبها كذلك ، فناداها قائلا : « ياحبيبتى . . » وأخذتها الرعشة حين عرفت أن حبيبها يحبها.. وحين يفترق اللحم من اللحم « يحسن بالألفاظ أن تنفح دما » فى كلمات الوداع ، وألحفت الفتاة فقال : « . . الحب والجمال كالبريق الذى فى الياقوت الأصفر الرقيق : ماء رعاش فى تعاريج الجوهرة ، فوق الوصف ودون اللمس . الحب والجمال وماء الجواهر لا تفعل فعلها إلا إذا رفت وراء حجاب شفاف . . ياحبيبتى » .

هذا أيضاً سبب آخر يجعله يلتمس غار الأبدية . لاحب ولا جمال خليق بعبادة المتعبد إلا من وراء حجاب شفاف ، فبالحجاب الشفاف وحده تتجلى حقيقة الحب والجمال وحين عادت هنا تلحف على عاشقها أن يعدل عن مسعاه عاد يقول : « أتخشين أن تشغلنى الأبدية عنك ؟ لا أهواها ولا أشتهيها ، إنما أريد أن أذلها . أنت تغارين منها لأنك تحسين ما تكون هبتها لى . ستهب لى سرها ، ويشق عليك أن ينافس سرك الدائم فى صدرى سر داخل . ثم تحسين أن الأبدية شىء يماثلك ، شىء يمنح السعادة . لا تغارى ياحبيبتى . سأجعل الأبدية سلماً إليك . فأجلس إزاءك ندا إلى ند : أنت امرأة تبسط الدنيا لحبيبها فيسع الأشياء كلها ولا يسعه شىء ، وأنا رجل قد نزع قدمه من ورطة الأرض . . كفى عن منعى » .

أما الإمام فى القرية فله وجهة نظر أخرى تدفعه إلى التدخل لمنع فدا من صعود الجبل . إن السهل سهل ووادع فغيم صعود الجبل ؟ فيه كل الأشياء التى

نحتاج إليها : « لـكى نحيط بها لانحتاج أن نهيم مع فلتات الهذيان ، هذيانك : يهرول ، يجمجم ولا يجدى . أما نحن فنمشى ، ولا نتسكع ، إلى غاية مبينها أسفل الجبل » فيجيبه فدا قائلا :

« خطأ ! ما دامت السماء ترقبنا فليس الوجود سوى اندفاق ، ينبوعه وجدان ، فى تموج وتوثب . ما دامت السماء ترقبنا » . ولـكن هـــذا عند الإمام تجديف وإلحاد . ثم إنه يخاف ارتقاء الإنسان إلى السماء ، لأن السماء تعطينا ما هو مأذون به وتحجب فى جبين الغيب ما هو محظور معرفته ، فلماذا التطاول ؟ « الليل راصد لأبهة الشمس ، : القحط يتوعد مرج الأرض ، الموت يحصى على الإنسان ضحكاته : هكذا الـكون ترتبه أسوار القدر » .

فيجيبه فدا قائلا : « تعذبه . . أسوار : تخوم مرتجلة ، مفازع ساجية ، سرعان ما تنهار إذا رجمت خلسة بنظرة . لا نظرة من حدقة جنت بغبار السنابل ، ولـكن من حدقة حرة ، هى للروح طاقة » .

وواضح من كل هذا أن الإمام يمثل المنطق الجزئى المحدود الذى يفصل بين أمور الأرض وأمور السماء ، ويقبل « الناموس » راضياً كما فى الشريعة الموسوية . أو فلنقل إن الإمام هو « الناموس » نفسه مجسداً . أما فدا فهو يمثل الوجدان الذى يكون به الوجد، الوجدان الذى يزيل كل الحواجز بين الأرض والسماء ويرى أن قبس الله فى الإنسان ، وهو الـكلمة ، نزاع أبدا للفرار من سجن الجسد وللعودة إلى نافورة اللهب القدسى التى اشتق منها . وما يسميه الامام « عجرفة » وتطاولا من الإنسان على أريكة الله، يسميه فدا عودة الإنسان إلى الـكل الحر والتساوى فى الجوهر بالتخلص من العرض .

أما الفـلاحون فى القرية فيفهمون منطق الإمام ويسخـــرون من تطلعات فدا .

ولكن غير الفلاحين الأغبياء هناك الفتاة الجميلة زينة وهى فيما يبدو راقصة القرية ، أو تجيد الرقص ، وهى مدلهة بحب فدا ، ولو استطاعت أن تمسك بطرف ردائه لتمنعه من الصعود لفعلت وتمنح زينة نفسها هبة لفدا لتغريه على البقاء ، ولكنه يشيح عنها قائلا : « ياضيعة الهبة إذا تخلت نفسى عن جوهرها فى سبيل نفس أخرى » وهى لكثرة حديثها عن الورود والبساتين وحاجتها إلى الرى والسقيا تذكرنا بالطبيعة فى الربيع إذ تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر كما كان ابن الرومى يقول : أو قل هى رمز الحياة الجسدية أوهى زينة الحياة الدنيا ، أو هى أمنا الأرض نفسها التى يشتاق رحمها دائماً أبداً إلى أن يخصب من الروح ، وتجزع من فرار الروح عنها إلى السماء ، فلا حياة لها إلا بزواج الأرض من السماء ، هذا الذى بغيره تصبح كتلة باردة خامدة وحين تجرب زينة مع فدا كل أساليبها وتفشل ، تقول غاضبة :

« ستكون أنت القربان،أنت ! اسمك الذى طالما ناغيته فدللته بين جوانحى سأطرحه فى حفرة الغل » وحين يجيب : « أنا الذى تحسبينه فى تلك الحينة الغامضة . هناك حيث الحواجز بين الحب والبغض تنهزم . . » تقول : « إنما أنت وهم قائم » فيجيبها فى هدوء : « مثل كل حقيقة » .

وهكذا يخرج فدا إلى الجبل رغم الجميع . وكانت علامته أن يلقى إليهم كل يوم حجراً من قمة الجبل دلالة على أنه حى . وذات يوم انقطع الحجر فظن الجميع أنه مات .

ودوت فى أرجاء السهل صرخة : إنه مات . ودخلت هنا كوخها ، وفى الكوخ ذبلت حتى ماتت .

وذات فجر نزل فدا من قمة الجبل إلى قريته،فاستقبله أهلها مبهوتين كأنهم

يرون سحراً . ولما استوثقوا من أنه لا يزال حياً ، سأله أحدهم لم كف عن إلقاء الحجر ، نظر إليهم نظرة المنكر لهم وأجاب : « إلى من ألقى ؟ إليكم ؟ » ونفهم من هذا أنه صعد وصعد وأوغل فى تيه الأبدية حتى تقطعت الوشائج بينه و بين الأرض . ولكن حين يعلم فدا أن هنا ماتت، قتلها الحب حين ظنت أنه قضى، قتلها الحجر الذى لم يسقط ، يلم أطراف ردائه و يتولى عنهم قبل أن يعلموا منه إن كان قد أكل من عشب الأبدية أم لم يأكل . ولكننا ندرك أنه أكل من عشب الأبدية حين كف عن مكالمة الأرض بإلقاء الأحجار .

و يرتقى فدا الجبل إلى الغار إلى قمته ، تودعه زينة بنظراتها وكأنها تصعد معه إلى الخلود ، رغم أن بريق الأرض لا يزال يخطف بصرها ، فقد تبدلت نفسها ومستها من تجرده نفحة ولكن زينة كانت منقسمة على نفسها ، تتمنى له أن يعيش فى كنف الأبد ، وتتمنى أن يعود إليها ولو جثة هامدة قائلة « آه ؟ تسقط فألم النثار فأحضنه . . أحضنك . . إذا أضاع المرء ذاته فما أسعده حين يضم أشلاء تختلج ، أشلاء الجسد الذى هاجرت إليه ذاته » ،

و يسقط فدا من قمة الجبل، فهو جثة هامدة . أصابه دوار الأبدية ، فلم يقو على احتمال الأعالى ، وعاد إلى أمه الأرض .

وتجمهر أهل القرية حول جثمانه مودعين ، وقالت النسوة إنه عشق محظية اسمها المنية ، أجمل وأختل منهن جميعاً . وقال الإمام : بل احرقوا جثمان هذا الكافر فهو لا يستحق أن يوسد تحت ثرى الأرض الطاهرة التى أنكرها ، وهو الذى تحرش بالسماء فى وقاحة فأصابه الدوار . أما زينة فتقول فى رثائه : « مضى إلى العلياء يستطلع . هل وجد ! ليس المهم أن يجد . . ما كان للانسان أن يقتحم أريكة الله ، وما أراد الله أن يهتك سريرة الإنسان ، وإلا عاش فى جنات الخصب طوفان .. الخير كله أن يتلمس الرب أثره فى عبده ، وأن ينقب

العبد عن نصيبه من ربه : غوصة فعثرة فرجة ، فتضور فتجلد ثم صدمة ، يكون من ورائها الفوز ، فوز يبرمه حوار ، مواثيقه شهقات محتضر . »

وهكذا يوسدوه التراب ، وأياً كانت نهاية هذه التجربة ، فقد أصبح أهل القرية من بعده لاينظرون إلى الأرض ، ولكن يحدقون دائماً أبداً إلى العلياء ، إلى الغار إلى قمة الجبل ، كأنه لا يزال يقيم فى الغار .

هذه أسطورة الرجل والجبل التى سماها بشر فارس « جبهة الغيب » وليست كل عناصر هذه الأسطورة جديدة . فبحث الإنسان عن عشب الأبدية بحث قديم ، وتسنم الإنسان الذرا العاليات التماسا لأعتاب السماء قديم . ولكن تناول بشر فارس للأسطورة تناول جديد فى مراميه جديد فى قالبه.

هو جديد لأن فدا حين بلغ القمة . أصاب طرفا من الألوهة والتجرد .. كان مستطيعا أن يعيش كآلهة الأولمب فى العزلة الأبدية بعيدا عن غبار الصعيد لولا شىء واحد هو الحب . بالحب صعد إلى السماء وبالحب هوى إلى الأرض . فحين ماتت هنا زال عنه المجد وفقد جناحاه الريش فعجز عن الطيران ، وعاد الإله لحما من هذا اللحم .

والأفكار المسيحية شائعة فى « جبهة الغيب » شيوعا لانجده إلا فى أعمال جبران خليل جبران . ففدا ليس إلا ابن الإنسان الذى ثار على « الناموس » وصعد جبل الزيتون لينتزع الحياة الأبدية لبنى البشر ويثبت حقوقهم فى الخلود لا على الأرض ، ولكن فى السماء . وفدا ليس إلا ابن الانسان الذى داؤه ومكمن الضعف فيه هو كبده الذى يجلس فيه حب البشرية جلسة الملك المتكىء على أريكته ، فقتله الحب كما يقتل الحب البشر ، وكان لحمه ودمه هو «القربان» قربان هذا العالم نحو عرش الله . ومن هنا كان اسمه « فدا » والازدواج المتمثل

فى شخصية العاشقة بالروح ، وهي هنا ، والعاشقة بالجسد ، وهى زينة ، هو الازدواج القـائم فى طبيعية الإنسان ، فهنا هى الروح وزينة هى المادة ، وكلاهما محب لابن الانسان على طريقته الخاصة : وإن كنت لا أكتم القارىء أن بشر فارس وفق فى رسم شخصية زينة أكثر مما وفق فى شخصية هنا التى دخلت مسرحه وخرجت منه تافهة باهتة لا يحس بها أحد ولا نحس بأحد : والصراع بين فدا والإمام هو الصراع بين ابن الانسان والناموس ، ذلك الصراع الذى نشب بين المسيح والفريسيين حول شريعة موسى أى حول ذلك الموضوع المختصر البسيط : أيحكم العالم بالحب أم يحكم بالقانون .

ومن هذا ترى أولا أنك ازاء مسرحية قوية من مسرحيات « الأسرار » هذه التى ألفت شيئا منها فى « دموع إبليس » منذ سنوات وإن كان الصراع فى « جبهة الغيب » صراعا بين رموز مسيحية صريحة . ومنه ترى ثانيا أن بشر فارس هو فى صميمه إحياء جبرانى أصيل من حيث التوسل بالرمز للاعراب عن خلجات الوجدان ومنه نعرف ثالثا أن بشر فارس رغم انتمائه لمدرسة «الأسرار» ورغم انتمائه لمدرسة جبران صاحب حساسية فنية خاصة لا نجدها عادة فى جماعة الأسرار ولا فى جماعة جبران . حساسية نحو اللفظ أخذها عن مالارميه ورامبو وأشياعهما فى أواخر القرن الماضى ، تحس أن اللفظ والمعنى شيء واحد ، لا تفرق بينهما . فبشر فارس إذ يدخل فى عراك مع المعانى يدخـل أيضاً فى عراك مع الألفاظ ليستولد من الألفاظ جديد المعانى . فهو يقف ، لا بل هو يجلس ، أمام الألفاظ فى صبر وأناة ، وفى يده عدسة الجواهرى وقبالته صندوقه الزجاجى الملىء بآلاف الفصوص والأحجار الـكريمة اليتيمة التى نعرف أسماءها والتى لا نعرف أسماءها وهو يرصع ويطعم ويدبج ويصقل وينشر الماسة بالماسة ، ويثقب مستصغر الأحجار بدقيق الإبر ، حتى تـكل وتمل وأنت تراقبه ولـكنه لا يكل

ولا يمل . بل أكاد أقول إن هذا الصانع الماهر يجد لذة شيطانية فى امتحان صبرك على دقته أو يجد لذة شيطانية فى إثبات براعته للناس . ولا شك أنك واجد بين هذه الفصوص الكثيرة الغريبة التى لا تحصى من الزمرد الأبيض والياقوت الأخضر والزبرجد الأزرق والماس الأحمر عدداً لا بأس به من الزلط والحصى ومن قطع الزجاج البخس وكل حجر غير كريم . وهذا ما صبغ تلقائية جبران وانطلاقه رغم أن الأداة واحدة وهى : الخيال . .




بشر فارس



أديب عالم افتقدناه فى الحادى والعشرين من فبراير سنة ١٩٦٢ أثر نوبة قلبية مفاجئة لم تمهله إلا ساعات قليلة ، فمات عن ست وخمسين سنة قضاها فى طلب العلم والأدب وفى إنتاجهما . ذلك هو الدكتور بشر فارس ، السكرتير الفخرى للمجمع العلمى المصرى ، صاحب الرسالات الكثيرة فى اللغويات العربية وفى التصوير الإسلامى ، وصاحب الآثار الفنية الشحيحة وهى مسرحية « مفرق الطريق » ومسرحية « جبهة الغيب » ومجموعة القصص القصيرة التى تحمل عنوان « سوء تفاهم » .

وقد أنشأ بشر فارس لوناً من الأدب أثار كثيراً من التساؤل بين النقاد والأدباء لفرط ما تفرد به من خصائص قلما تتكرر فى سواه ولاسيما من المعاصرين ، فقد تفرد بأسلوب شديد التحكيك مفرط فى التأنق إلى حد الإغراب كما تفرد بفكر شديد التحكيك مفرط فى التأنق إلى حد الإغراب ، ولكن من يتأمل تكوينه وثقافته يجد التفسير الكافى لهذا الأسلوب وهذا الفكر الذى هو بشر فارس .

وإلى باريس قصد بشر فارس ليدرس الأدب العربى فى السوربون . فتعلم على المستشرق المعروف جود فروا ديمومبين وعلى ماسنيون وعلى فوكونيه ، وكان جود فروا ديمومبين هو المشرف مباشرة على دراساته وأبحاثه ، وأعد عليه رسالة فى موضوع « العرض منذ عرب الجاهلية » حصل بها على الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٢٢ ، وطبعت هذه الرسالة فى نفس العام كالمألوف فى رسائل الدكتوراه التى تقدم إلى جامعة باريس ، وقدم لها أستاذه ديمومبين .

وفى عام ١٩٢٦ نشرت له طائفة من الأبحاث باللغة الفرنسية فى دائرة المعارف الإسلامية .

فلما كان عام ١٩٢٨ ظهر لبشر فارس من دار المعارف أول عمل أدبى من انشائه هو مسرحيته الأولى « مفرق الطريق » وقد ترجمت هذه المسرحية إلى الفرنسية ونشرت فى عدد الربيع من مجلة « لاريفيو تياترال » أى مجلة المسرح. ثم طبعت الترجمة الفرنسية بمطبعة مصر فى عام ١٩٥٢ وأخرجت هذه المسرحية فى مسرح الجيب بباريس على نفقة صاحبها . كذلك ترجمت «مفرق الطريق» إلى اللغة الألمانية .

وفى عام ١٩٤٢ صدر لبشر فارس مجموعته القصصيه الوحيدة «سوء تفاهم» وفي عامى ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ أشرف بشر فارس على باب « التعقيب والتنقيب » فى مجلة المقتطف الشهرية ، واستكتب فى هذا الباب أعـــلام الأدب العربى الحديث .

ومنذ عام ١٩٤٨ اتجه بشر فارس إلى تخصيص القسم الأكبر من وقته . وأبحاثه لدراسة التصوير العربى والإسلامى .

فنشر له المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهـــرة فى ١٩٤٨ كتابه « منمنمة دينية تمثل الرسول :من أسلوب التصوير العربى البغدادى ». والكتاب باللغتين العربية والفرنسية . وفى ١٩٥٢ ظهر له كتابه « سر الزخرفة الإسلامية » بالعربية والفرنسية،وهو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة. وفى ١٩٥٣ حقق بشر فارس« كتاب الترياق : أثر عربى مصور »،وهو مخطوط يرجع إلى عام ٥٩٥ للهجرة محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ، وقدم للنص بدراسة وضعها باللغة الفرنسية مع موجز باللغة العربية.وقد نشر له كتاب الترياق المعهد الفرنسى للآثار الشرقية و بالقاهرة . وفى ١٥٧ نشر له المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بدمشق بحثه « كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه » وهو دراسة

مستفيضة باللغة الفرنسية مع تحقيقات إضافية باللغة العربية وفى ١٩٥٥ ظهر له بحث آخر مستفيض بالفرنسية فى مجلة المعهد العلمى المصرى موضوعه « الفن القدسى فى التصوير الإسلامى » ومعه موجز بالعربية . وكان آخر كتاب نشر له فى التصوير الإسلامى كتابه « سوانح مسيحية وملامح إسلامية : حول مخطوط مزوق من القرن السابع الهجرى » ، وهذا الكتاب الذى ظهر عام ١٩٦١ هو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

ورغم كل هذا الانقطاع لدراسة الآثار الإسلامية والعربية ، كان يعاود بشر فارس حنينه إلى الخلق الأدبى . فكتب مسرحيته الثانية « جبهة الغيب : أحدوثة شرقية فى خمس مراحل » وقد نشرتها له دار مجلة « شعر » البيروتية عام ١٩٦٠ أى بعد ست وعشرين سنة من صدور مسرحيته الأولى « مفرق الطريق » والباحث الذى عرف علم بشر فارس وفنه ، يعرف أن فنه لم يذو فيه لفرط علمه كما يعرف أن العلم فيه لم يتأثر بشخصية الفنان فيه . فإن كان بشر فارس الفنان قليل الإنتاج فى الأدب الخالق ، استطاع أن يصمت عشرات السنوات دون أن يتحرج صدره بشىء عارم فيه يطالب صاحبه بالإفراج عنه ولا يذيقه طعم الراحة حتى يفرج عنه فى قصة أو قصيدة أو مسرحية ، فذلك لأسباب لا تتصل بضحولة نبعه وإنما تتصل بطبيعة هذا الينبوع الذى لم يكن يتدفق منه ماء مقدس جياش ، وإنما كان يسيل منه سائل غريب جميل غامض الألوان غامض القوام غامض المصدر غامض الأثر : سائل شحيح يجمع فى بلورى الكاسات وفى صغير القنانى من أفخر الكريستال فلا نعرف إن كان ماء مقطراً أم سلافا صافيا معتقا من عهد كنعان أو دواء سحرياً لمرض من تلك الأمراض النادرة التى لم يرد ذكرها فى الكتب ولا تصادفها فى الحياة اليومية .

وقد كان بشر فارس لسنوات وسنوات يشغل منصب السكرتير الفخرى

للمعهد العلمى المصرى الذى لا يخاطب إلا صفوة الصفوة .

أما رأى العلم فيما قدمه بشر فارس من خدمات لدراسة الآثار العربية والإسلامية فأولى منى بالحديث عنها أساتذة الآثار وأساتذة الفنون التشكيلية ، وإنما الذى أستطيع أن أتحدث عنه فى غير حرج هو بشر فارس الكاتب المنشىء الفنان وبعض الوجوه التى أعرفها عن شخصية بشر فارس الإنسان .

أما بشر فارس الفنان فأول ما يبدهك فيه أمران : الأمر الأول هو أنك تقرأ له « مفرق الطريق » ثم « سوء تفاهم » ثم « جبهة الغيب » فتحس بأنك إزاء رجل واحد لم يتغير خلال ثلاثين سنة ، ولم يتطور ولم يجر عليه ما يجرى عادة على أدب الأدباء من نمو تدريجى إلى الكمال أو الانهيار ، فكأنما بشر فارس قد اهتدى منذ حياته الباكرة إلى رؤية أدبية استقرت فى وجدانه ولم يستقر فى وجدانه غيرها أو لعله ولد بها — ولازمته هذه الرؤية طول حياته . والأمر الثانى هو أنك حين تقرأ له كل هذه الأشياء تحس إحساساً واضحاً بأنك إزاء كاتب يعتقد ويثبت بالممارسة أن الذى يهم فى الفن والحياة ليس ما تقوله أو تعمله ولكن الطريقة التى تقوله أو تعمله بها ، فالفن أو الحياة ليست مضمونا يبحث لنفسه عن أسلوب خاص يعبر عنه ، وإنما الفن والحياة أسلوب أولا وقبل كل شىء ، بل وربما أسلوب أولا وآخراً ، أو بعبارة أخرى الفن والحياة أسلوب مشتمل فيه مضمونه إن لم يكن هو نفسه المضمون . فإن كان قد قدر لك أن تعرف بشر فارس رجلا لم يسعك فى كل مرة تلاقيه فيها أو تستمع إليه فيها إلا أن تذكر قول الناقد الكبير بيفون إن الأسلوب هو الرجل أو إن الأسلوب هو الانسان .

فإن أردت أن تعرف ماهى هذه الرؤية التى اهتدى إليها بشر فارس أو ولد بها فلازمته فى أدبه طول حياته ، فاستمع أولا إلى كلام سميرة فى «مفرق الطريق» ..

« تريدون الأمور واضحة خوفاً على سلامة أذهانكم . أينبغى لكل أمر

يحصل أن ينساق إلى ناحية معلومة فى ملتويات أفهامكم تنتظره ؟ متاع يندرج فى خزانة .. لاشىء أكره إلى الحياة من إطار يعدلجراها ، إن الروح والفكر مع ما يجيش فيهما من نزعات ووثبات ينكران السد والحد ، إنكم تفتكون بهما »

ثم استمع لقول الشخص الثالث « هو » لسميرة فى نفس المسرحية : « علمتنى اليوم أن الحياة مجموعة سوء تفاهم » .

فإن ذكرت هاتين القصتين معاً استطعت أن تضع يدك على مفتاح أدب بشر فارس وربما شخصيته أيضاً ، استطعت أن تفهم كيف يمص الكاتب القصب فى « مفرق الطريق » ، واستطعت أن تفهم قول سميرة : « التى عرفت ذاك السراب ، بل شربت منه . وكان الماء أجاجاً على لذة وإنى أود لو أرتشفه مرة أخرى ، آه حتى هذا لا يفوتنى اليوم ، الحب معترك قتلاه الأوهام » واستطعت أن تخوض فى نقائض « جبهة الغيب » إلى آخرها وأن تخرج منها بمعنى عميق وحين أقول « تفهم » لا أقصد انك تفهم كل هذا بالعقل الذى يفهم الأشياء والأفكار ، وإنما أقصد تحس أنك تفهم ، أو تفهم بإحساسك وخيالك وبأية ملكة فيك إلا المنطق الصورى الذى يعلمك أن التناقض هو سبيل الخطأ ، فبشر فارس ينتمى إلى مدرسة من تلك المدارس الجديدة التى تقوم على أن التناقض هو سبيل الصواب ، وهذا بمعنى سوء التفاهم الذى يحدثنا عنه كثيراً . لا أقصد سوء تفاهم الإنسان مع الغير ولكن سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وسوء تفاهم الألفاظ مع الألفاظ ، وسوء تفاهم الأفكار مع الأفكار، شىء واحد أعتقد أن بشر فارس نجح فيه أو اهتدى إليه بسليقته الخاصة ، وهذا هو إزالة سوء التفاهم بين الأفكار والألفاظ المعبرة عنها ، أو بين الألفاظ وما تتضمنه من أفكار . فإن أنت قبلت ألفاظه قبلت أفكاره أيضاً ، وإن أنت قبلت أفكاره قبلت ألفاظه وهذه هى عملية المصالحة التى جعلت منه فناناً سيرد اسمه

فى كتب تاريخ الأدب على نحو ما ، قد يتعب النقاد فى تصويره لغموضه مبنى ومعنى ولكنهم بغير شك سيحاولون تصويره ، فبشر فارس اليوم نموذج للفنان المرفوض ، لأنه سقط بين مدرستين : بين مدرسة المعقول ومدرسة اللامعقول ، ونحن اليوم نقبل اللامعقول كما نقبل المعقول لأننا قد تعلمنا أن اللاتفاهم أساس من أسس الحياة وبالتالى فهو أساس من أسس الفن ، ولكن لم نتعلم أن سوء التفاهم ، وهو شىء غير اللاتفاهم يمكن أن يكون أساساً للحياة والفن . فإذا ذكرنا جملة حقائق عن بشر فارس الإنسان أمكننا أن نفسر هذا الذى يمكن أن نسميه « سوء التفاهم الكبير » أو « سوء التفاهم الأكبر » ، فلنفكر أنه ينتمى إلى تلك الفئة الغريبة التى يمكن أن نسميها أقلية داخل أقلية أو الأقلية المركبة لا الأقلية البسيطة ، فلأنه لبنانى الأصل اتخذ له مصر وطناً قبل أن يولد جاء مصرياً دون أن يفقد لبنانيته ، وهذا أول سوء تفاهم فى حياته ، فلو قد ولد ونشأ فى لبنان ثم تمصر لتمت فيه مصالحة من نوع ما : مصالحة من يعرف له جذور واضحة وتربية واضحة ثم نقلت نبتته إلى مشتل كما حدث لجماعة المغتربين من شعراء المهجر ، جبران وإليا وأبو ماضى وأمثالها ..أما أن تكون جذوره لبنانية اغتذت وترعرعت فى أرض مصر ، بل فى ريف مصر حيث لا أرز ولا ثلوج ، ولكن رغم اختلافها ليست غريبة كمهجر شعراء المهجر فى أمريكا بحيث يعزى المرء أن يعيش فى عالمين مستقلين فى وقت واحد ، وإنما قريبة قرباً يوجد اللمس والاختلاط ، ولأنه مارونى المذهب نما فى بلد المارونية فيه مشتولة بلا جذور عميقة فى تاريخ البلاد بل لا تزال إلى اليوم لوناً من العبادة الخاصة التى لا يقتحم أسرارها إلا اتباعها ، نشأ فيه سوء التفاهم الثانى ، فلو قد كان مارونياً فى لبنان حيث الموارنة كثيرون وحيث كنيستهم كنيسة قومية لتمت فيه هذه المصالحة التى تحدثنا عنها على وجه ما لتعدد الروابط الأخرى مع البيئة . ولو قد كان مسيحياً أرثوذكسياً أو بروتستانتياً لبنانى الجذور أو كاثوليكياً نبت

فى مصر فلربما اندمج فى أقباط مصر وتمت فى روحه مصالحة من نوع ما مع من يشاركونه عبادته فى مصر وإذا كان اللبنانى المارونى شيئاً ممكناً فالأرجح أنه من أشق الأمور على روح الإنسان أن تكون مصرية مارونية ، ولأن بشر فارس كان فرنسي الثقافة عربى العلم والاهتمامات العقلية نشأ فيه الصدع الثالث فهو قد قصد باريس طالبا لا لدراسة الأدب الفرنسي أو الحضارة الأوروبية . ولكن ليدرس الأدب العربى ، وهو قد أتقن الفرنسية كأحد أبنائها المثقفين ثقافة عالية وكان يكتب بها أكثر أعماله العلمية الكثيرة ، لا يكتب بها عن أدب فرنسا وحضارة فرنسا ولكن يكتب بها عن أدب العرب وحضارة العرب بل يكتب بها عن أخص وجوه هذه الحضارة العربية التى لايعرفها إلا المتفقهون في الحياة العربية والتاريخ العربى ، ولو أن بشر فارس كان يتقن الفرنسية كل هذا الإتقان ويرطن بالعربية شأن بعض المولدين أو شأن المستشرقين لما كانت أمامه مشكلة ولكنه كان ضلعاً فى اللغة العربية عارفا بأسرارها محيطاً بأدق دقائقها إلى درجة لاتتوفر إلا فى رجال المجمع اللغوى وفى أساطين اللغويين فى العالم العربى . وقد عاش بهذا الازدواج الغريب طول حياته العلمية والأدبية حاول ألواناً من المصالحة تبدو مصالحة فى الظاهر ولكنها فى حقيقتها مجاورة خارجية ، ومن هنا كانت عامة كتاباته تظهر باللغتين معاً متجاورتين فى كل كتاب فكان ينشىء نفس النص مرة بالعربية ومرة بالفرنسية وينشر الصيغتين معاً فى كتاب واحد وفى الأدب كان يكتب عن سميرة وأحياء مصر وعن زينة وفدا وهادى والإمام وجبل شبيه جدا بجبل لبنان فى « جبهة الغيب » ، ومع ذلك يهتم أشد الاهتمام بأن تمثل مسرحياته فى مسارح الجيب بالفرنسية فى باريس وبالألمانية فى سالزبورج وفيينا ويتكبد فى سبيل ذلك المشقة كل المشقة ، وكان فى بشر فارس نوع من الشطحات الروحانية التى تجعل المرء يحاول أن يقرأ ما هو مسطور على جبهة الغيب ، ويعدل عن العقل كأداة لفهم الحياة ولخلق الفن ، ومع ذلك فقد

كان فيه احتفال بوجه الحياة المادى واحترام تام لترف الحياة وربما عرضها ، وهكذا دواليك .

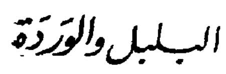
كل هذه النقائض وجدت فى نفس بشر فارس إلى درجة سوء التفاهم ، سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وقد قضى حياته وخصص أدبه ليحل سوء التفاهم المركب هذا ، وأعتقد أنه قد اهتدى إلى نوع من الحل وهو لا يزال فى سن باكر ، فأنشأ لنفسه نوعاً من الأسلوب فى الحياة والأدب مدروس بعناية قلقة قل أن تجد مثلها عناية ، وملتزم به فى كل شىء يقال ويكتب ويعمل إلى درجة جعلت منه طبيعة ثانية . وجعلت الناس لا ترى فى بشر فارس إلا هذا الوجه الغريب فى أدبه وسلوكه وهذا الأسلوب هو أن يعمل من الحياة نفسها فناً جميلا معقداً أشد التعقيد . فكان يعنى بهندامه ومظهره لا كما يعنى صفوة أهل الذوق ممن يتابعون أفضل الأزياء والأساليب ولكن ليعبر عن شخصيته المنفردة وينشىء زياً خاصاً به يميزه عن كل من عداه ومظهرا لا يخطئه من يراه ، بل كان يعنى بزيه ومظهره إلى درجة تلفت النظر وتصرفه إلى تأمل غرابة الألوان والخطوط والأشكال كذلك أقام فى داره ديواناً أو إيواناً شرقياً إن رأيته خلت أنك ترى جناحاً فى قصر أمير عربى ممن نقرأ عنهم فى قصص شهر زاد . كذلك كان بشر فارس يكتب فيتأنق فى الفكرة ويتأنق فى اللفظ ولا يتمشى أبداً فى الطريق المطروق بل يمشى وحيداً فى طريق فريد هو طريق بشر فارس . فكل الناس يحدثونك عن جبين الغيب وما هو مكتوب عليه من أسرار ، أما بشر فارس فيحدثك وحده عن جبهة الغيب وكل الناس يقسمون مسرحياتهم إلى فصول أو مشاهد ، وبشر فارس وحده يقسم مسرحيته إلى مراحل أو أزمنة فإن قرأت عبارة كهذه العبارة :

« رأيت صخوراً توشحت بالياسمين . أخذت ترقص دوارة . بين لفتتين

لحت إليه يصعد ، شبح شجرة يبس عودها وقسا . ظل الشبح يسرع من مرقى إلى مرقى ، تدفعه يدان على مثال يدى ، إلا أنهما من صوان . كان كالليل أسود ولكن فى غيابة جفنى فز برق . ما كنت أجرؤ على ندائه » .

لم تتردد لحظة واحدة فى أن تقول : هذا بشر فارس . وكان يبحث دائما فى بطون المعاجم ليعرف إن كانت العرب تقول « لحته » أم تقول « لحت إليه » فإن وجد أن الوجهين جائزان اختار أقلهما شيوعا . وكان يهتم أشد الاهتمام بأن يسكن باء شبح ما دام العرب قد سكنوها حتى ولو قرأها عرب آخرون بفتح الشين والباء سواء عن صواب أو عن خطأ مشهور . فكل الناس تفتح الأشباح أما من أراد أن يكون له زى خاص فهو يسكنها ، وهكذا « يفز البرق » و « تتواشج الخواطر وتتفاوت » أى تتفق وتختلف أو تترابط وتتناثر . فإن ضقت به ذرعا صرفت كل هذه الأناقة حاسباً أنها من حذلقة المتحذلقين ، وإن صبرت عليه رأيت درجة درجة أن هذا الأديب العالم إنما كان يحاول أن يكشف عن علمه فى أدبه وأن يكشف عن أدبه فى علمه وأن يبتكر أسلوبا يزول فيه ما بين العلم والأدب من سوء تفاهم ، وأدركت أنه إنما كان يحاول أن يجعل القالب هو المضمون وأن يجعل الأسلوب هو الرجل كما كان يقول بيفون ، لا استهانة منه بمضمون الفن والحياة ، ولكن لأنه كان يرى أن الألفاظ تفكر بأصواتها وأن للأفكار معان بأصواتها وأن الشكل ليس مجرد إناء يصب فيه سائل هو المضمون .




البلبل والوردة



لست أذكر متى لقيته ولا أين كان ذلك ، ولـكنى أذكر أنى لقيته منـذ نيف وعشرين سنة ، لقيته دقائق معدودات ثم لم أره من بعدها ، ومع ذلك فقد انطبعت فى ذهنى منه صورة رجل مفرط فى التأنق قليل الـكلام ، يفر من صحبة الناس ، لا أعلم عن تعال أو عن شرود فى طبعه .

وكنت أقرأ له ، يكتب قليلا فأقرأ له القليل الذى يكتب ، ولم أكن أحب شعره رغم أنه منذ نيف وعشرين سنة كان ظاهرة فى حياتنا الأدبيـة يتحدث عنه الأدباء والمتأدبون وتحتفل له الندوات الأدبية . ولم أكن أحب شعره كثيراً لأنه بدا لى شعراً مفرطاً فى التألق ، قليل الـكلام يفر من صحبة الناس لا أعلم عن تعال أو عن شرود فى طبعه .

ومن حين لحين كانت تترامى إلى أنباؤه ، أنباء هـذا المستشار الصموت فى حديث الأدباء عن الأدباء ، فكنت تسمع عنه أنه اتخذ لنفسه دارا فى الجيزة ذات حديقة غناء ، فكان يترك الدار ويقيم فى الحديقة حيث ابتنى لنفسه كوخا من البوص أو ما شابه ذلك ،ومن كوخه الغريب هذا كان يتأمل زهور حديقته أو يناجى طيورها . أو أسمع عنه أنه كان يعيش بداره فى نجع حمادى على نفس هذا النسق الشاعرى ، فيخرج إلى حديقته مع باكر الصباح فى بنطلون قصير لا يعبأ إن كان الفصل ربيعا أم شتاء هناك يجلس عامة النهار وربما بعض الليل بين أشجار حديقته المقرورة التى نفضت عنها أوراقها تحت شمس يناير الباردة أو تحت ليله القارس المميت ، لعله يسمع هزاراً يصدح رغم الشتاء أو بلبلا ينتحب لأن الورد لايطلع إلا مع الربيع .

وحين صدر ديوانه الأخير الذى يحمل اسم « الأرغن » وقرأته عادت إلى نفسى كل هذه الذكريات ومضيت أفكر أن مثل هذا الشعر لايمكن أن ينبع إلا من مثل هذه النفس الشاعرة ،ولـكن حين صدر ديوان «الأرغن» ،فالكتاب ديوان

رغم أنه لا يقول ذلك ، قرأت فيه عدة معان لم أكن أقرؤها فيما سلف من أعماله .

قرأت أولا أن صاحب ـ الأرغن ـ وهو المستشار حسين عفيف ، كان أولى له أن يسمى ديوانه « الناى » لا « الأرغن » ، لأن صوت الأرغن صوت عميق غليظ ، أما صوت شعره فرقيق وحنون كصوت الناى الرقيق الحنون .

وقرأت ثانيا أن حسين عفيف قد أصاب نضجاً عظيما فى ديوانه الأخير هذا فلم تعد فيه تلك النبرة المتعالية التى كانت تميز شعره الأول وأنه رغم احتفاظه بأناقة شعره لفظاً ومعنى لم يعد مسرفاً فى الأناقة إلى الحد الذى كان فيما مضى يحرج الصدر و يستفز النفس .

وعرفت أخيراً أن سر انطواء حسين عفيف وفراره من صحبة الناس لم يكن غطرسة ولكن حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التى تستقر فى النفس وتسكن مدى الحياة ، يحملها صاحبها معه وكأنه يحمل صليبه على طريق العذاب . وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كانوا يفعلون فى القديم لأنه صليب باطنى يحمله الإنسان فى داخله كما يحمل هيكله العظمى .

تقول ، وما صليب حسين عفيف ، ذاك الذى يحمله فى داخله كما يحمل هيكله العظمى ؟ فأقول هو الحب الأول الذى لم يستطع الفكاك منه أبداً رغم مضى الأيام والسنين . ولقد حاول أن ينتقل كالفراشة من زهرة إلى زهرة أو كالطير من غصن إلى غصن ؛ ولكنه كان دائما أبدا يعود إلى حبه الأول وإلى ذكريات حبه الأول . فحسين عفيف إذن شاعر صاحب حب كبير ، وحسين عفيف إذن قد وقف عند حبه الأول الكبير ، فهو أسير هذا الحب وأدبه أيضاً أسير هذا الحب . أما فى الحياة فلن يعرف أحد عن حبه الأول إلا خلصاؤه وأما فى الأدب فأوضح من الوضوح أن حبه الأول كان أدب المنفلوطى وأدب

الزيات أو قل ما ترجم المنفلوطى والزيات وأمثالهما عن الفونس كار ولامارتين ، وجوته ، وما أنشأ أمثالهما على غرارهما .

أحب حسين عفيف « ماجدولين » و « رفائيل » و « البحيرة » و « جرانزييلا » و « آلام فرتر » ، أحب النظرات والعبرات والزفرات والآهات وكل تلك الحرق الجميلة التى يتحرق بها العاشق الرومانسى أحب الزهور والطيور فلم يعد يرى غيرها أو يصغى إلى نشيد غير نشيدها ، فهو سجين الحديقة الذى نسى العالم كله لأنه وجد فى الحديقة عالمه . وفى ديوانه « الارغن » عدد من الزهور والطيور لو وزع على مائة ديوان لكفاها وفاض عنها . حتى ألفاظه التى ينتقيها فى حرص بالغ جميلة وهشة كالزهور الجميلة الهشة وهى مغردة وصادحة كالطيور المغردة الصادحة . النوم عنده اسمه الوسن والنور اسمه السنا والأصابع اسمها الأنامل والغصن اسمه الأيك والمرأة اسمها الغادة والقبرة اسمها الرمس والأفق عنده وردى والقلب عنده قيثارة والنغم عنده « مسكر » والرعشة عنده « مقدسة » والغناء عنده « شدو » وأهازيج . إن كانت محبوبته «وردة» فهو « البابل » الذى يغرد للوردة ، وإن كانت محبوبته « زهره » فهو « النحلة » التى ترشف رحيق الزهرة،وإن كانت محبوبته «فراشة» فهو الشمعة التى تحترق بها الفراشة .

وليس هذا الأسلوب فى الشعور والتعبير من خصائص حسين عفيف وحده فهو من خصائص عامة الرومانسيين فمنذ من قال الشاعر بيرانجيه .

« قلبه قيثارة معلقة

ما أن تمسها حتى تتجاوب بالأصداء »

أصبح قلب كل عاشق قيثارة تتجاوب بالأنغام ، أو كما يقول حسين عفيف

كما لو كان قلبى قيثارة ، وحبك الأنامل التى تداعب أو تارها » ولست أقصد بهذا أن حسين عفيف شاعر مقلد يقطف زهور الرومانسيين ويحلى بهاعروته كلا . ففى أناشيده لمسة خالقة واضحة تضيع أحيانا وسط هذا البيان الرومانسى التقليدى وتتجلى أحيانا رغم هذا البيان . انظر إلى هذا الوصف الذى يذكرنا بخلق باندورا فى الأساطير، وكيف زينتها الآلهة لتخلب بها لب الإنسان الضعيف المفتون كما خلبت حواء لب آدم .

كان الليل يعشقها وهى لم تزل فى المهد ، فحنا الظلام عليها وهى نائمة ، وكحل أجفانها بقبلة . وحبا القمر على سفوح الربى ورسم على فمها ابتسامته »

« وفى الصباح ، هرع الضوء لعينيها فقامت للحظهما قيامة . وعصر الورد ورقه على وجنتيها فتضرجتا . ثم سكب الفجر نداه على جسدها فتعطر .

« ولقد مال الغصن يرضعها من لينه فشبت ممشوقة . وهبت عليها نسمة صبا علمتها التثنى . كما غرد بلبل فلقنها الكلام

« وفى ذات خريف ، بزغ صدرها مع نضج الرمان ، فعشقتها » .

تقول وما الجديد فى كل هذا ؟ شاعر قال : « وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد » وآخر قال شيئاً من هــذا المجاز فى وصف مفاتن المرأة وتشبيهها بمفاتن الطبيعة ، فجاء حسين عفيف ونهج هــذا النهج الذى جرى مجرى التقليد بين الشعراء منذ أن تعلم الإنسان كيف ينشغ بالشعر . ولكنى أقول إن الجديد فى هذا ليس المجاز ولا الاستعارة ولكن شيئاً آخر لا نجده فى البديع العربى كثيراً ، وهو « التشخيص » أى تجسيد المجردات والصفات وجماد الأشياء فى صورة الأحياء . وهو أشيع ما يكون فى الشعر الأوروبى وأندر ما يكون فى الشعر العربى .

ولن يجد قارىء حسين عفيف مشقة فى أن يتبين لأول وهلة أن هذا الشاعر رغم سيره على النهج الرومانسى المألوف يحاول داخل هذا الإطار أن ينفرد بأسلوب يميزه . ويتجلى هذا فى بعض تعبيراته غير المألوفة كقوله :

« ولقدميك فى قلبى دبيب ، وعلى أوتاره منك نغم ، ياذات الكعبين المستديرين كشقى مشمشة ، والساق الممتلئة المجدولة وعليها من الزغب أطيافه كالذهب » .

أما دبيب المعشوق على قلب العاشق وما كان على شاكلته فمعنى مألوف عند عامة الشعراء فى الشرق والغرب ، كقول الشاعر ييتس « خففى الخطو ، فعلى أحلامى تخطرين » كذلك أوتار القلوب قديمة أما الكعب المشمشى والساق المجدولة فلست أظن أنى صادفتها فى أى شاعر ممن أعرف من الشعراء .

ولا شك أن وسط هذه الأناشيد الحزينة فى رفق ، الرقيقة فى حزن تتجلى عذابات جنسية شديدة مما يعذب كل الناس ولا سيما الشعراء ، والنشيد الثلاثون الذى نجده « رب هب لى من الغيد مجموعة مختارة كطاقة الزهر تنوعت أشكاله » من نفس النسيج الذى نسجت منه قصيدة أوفيد الخالدة فى ديوانه « فن الحب » حيث يعلن الشاعر أنه وراء الجمال حيث وجده ، فهو يحب الشقراء ويحب السمراء الخ . وقد خلد هذا المعنى وتجدد فى شعر الشعراء الغربيين حتى وصل إلينا ووصل إلى حسين عفيف الذى يصلى من أجل « الشقر كأنهن الجعة . . والسمر كأنهن نبيذ . . والمضرجات الخدود تضرج الورود والشاحبات كطيفه القمر . . الخ » .

وعندى أن القوة الحقيقية فى هــذا الديوان هى موسيقاه المرهفة القوية البنيان فى وقت واحد . فمهما اختلف المختلفون فى عبارة هــذا الشعر

وجودها عند مقامات المنفلوطى والزيات أو عواطف هذا الشعر وجمودها عند الحب الأول ، ومهما اختلف النقاد فى تشخيص هذا المرض الرومانسى الجميل ، فلن يختلفوا فى شىء واحد ، وهو أن لحسين عفيف موهبة على الإيقاع فى الشعر المنثور ، أو فى الشعر الحر كما ينبغى أن نسميه ، قل أن نجدها فى أى شاعر آخر من مدرسته . بل موهبة لا نجدها إلا فى أفضل الشعر المنظوم استمع إلى قوله :

« أبدا يفوح منك عطر العناق ويبلل شفتيك رحيق القبل » .

أو قوله :

« ياحلوة العينين سبحان من كحلك ! فى ليل عينيك يحلو لى الوسن . فأحدق فيه وأحلم . وأتمنى أن لا أفيق » .

أو قوله :

« نامى ما شئت واحلمى ، يامن فرشت لى تحت النجوم ومددت من الشوك مهادى ومن الورد مخدعك » .

وهو يتحايل على هذا الإيقاع البديع « بتعشيق » الأوزان والتفاعيل إذا صح هذا التعبير ، وبالتلصص على إيقاع القرآن يقتبس منه ما يستطيع كما فى قوله :

« والصبا والجمال الطاغى والأنوثة الصارخة تنادى الخ » وبالانتفاع من كل نغم عذب فى مشهور الشعر والنثر . من أجل هذا نحييه ونقول أنه استطاع بديوانه هذا أن يثبت للناس أن الشعر المنثور لا يقل شاعرية عن الشعر المنظوم وأن يقيم حجة كل من يرفضون تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ..

ابن الإنسان



بعد ترجمة « النبي » و « حديقة النبي » لجبران خليل جبران قدم لنا الدكتور ثروت عكاشة كتاب « عيسى » لشاعر المهجر المعروف . ومن هذا الكتاب نعرف أيضاً أن الدكتور ثروت عكاشة قد أعد ترجمة كتابين آخرين من كتب جبران هما « رمل وزبد » و « أرباب الأرض » وأنه أعد ، أو لا يزال يعد ، دراسة بقلمه عن أدب جبران وفلسفته ، ومن هذا نرى مبلغ حب هذا الأديب المصرى لأدب ذلك الأديب اللبنانى ، ومبلغ وفائه لأعماله وفاء من يحس بأثقال أمانة روحية أخذها ولا بد أن يؤديها .

وأول سؤال يتبادر إلى ذهن القارىء . قارىء جبران وثروت عكاشة هو : ترى ما سر هذا السحر الأبيض الذى يسحر به جبران مترجمه وتلميذه الروحى . فالمعروف أن جبران قد أخذ من الشاعر العظيم بليك شيئاً مذكوراً ، والمعروف أنه أخذ من الفيلسوف العظيم نيتشه شيئاً مذكوراً ، والمعروف أيضاً أنه فى طريقه من بليك إلى نيتشه أخذ أشياء وأشياء من شيلى العظيم وعن هو يتمان العظيم . وكل من يعرف شيئاً عن الآداب العالمية وعن الفلسفات الإنسانية يعرف أن لبليك وشيلى وهويتمان ونيتشه طبولا تدق عالية يسمعها كل محب للأدب والفكر فى كل ركن من أركان العالم المتمدن ، أما طبول جبران خليل جبران فهى طبول خافتة لا يبلغ صوتها إلا مسامع عشاقه من أبناء الشرق القريب . رغم أنه كتب كثيراً بالإنجليزية فهو فى متناول الحكم العالمى .

ولا شك فى أن كتاب ثروت عكاشة المنتظر فى أدب جبران وفلسفته سوف يجلو عند ظهوره كثيراً من أسباب هذه الفتنة القوية . ولكن لا أحسبنا بحاجة إلى انتظار ظهور هذه الدراسة . ففى كتابات جبران نفسه وفى مقدمات ثروت عكاشة ما يكفى للإبانة عن هذه الصلة الحميمة بين الكاتب ومترجمه .

ولقد حاولت فى أبحاث سابقة أن أوضح ظاهرة جديدة فى حياتنا الأدبية ، وهذه الظاهرة هى حركة الإحياء الرومانسى التى انتعشت فى السنوات الأخيرة عقب انتهاء المدرسة الواقعية وربما نتيجة لانتهائها .

وقد كان الدكتور ثروت عكاشة بشيراً من بشائر هذه الإحياء الرومانسى بما قدمه من كتب وأخصبها ما ترجم عن جبران ، وظللت حائراً فترة ما لا أدرى إن كان ثروت عكاشة مجرد جدول فريد أو ظاهرة عارضة ليست لها نظائر أم أنه جزء من اتجاه أدبى أهم منه بكثير ، اتجاه باطنى مستتر ينتظر اللحظة الحاسمة ليتحول إلى حركة بالمعنى الصحيح . فلما أن ظهرت مسرحية « جبهة الغيب » للدكتور بشر فارس بعد صمت طويل ، ثم ظهر ديوان « الأرغن » للمستشار حسين عفيف بعد صمت مديد ، أخذت أرجح أن تواتر هذه الظواهر إنما هو بمثابة عودة أشباح أو عودة أطياف كانت مألوفة بيننا حتى الحرب العالمية الثانية ثم انزوت أو توارت أمام زحف المدرسة الواقعية . هذه الأشباح والأطياف هى أشباح مدرسة المهجر ومدرسة المنفلوطى ومدرسة أبولو ، وهى مدارس مهما اختلفت فى مناهجها فمقاصدها لا أقول واحدة ولكن متشابهة ، وهى الثورة على العقل كأداة أولى فى تناول الحياة ، وهي الثورة لتحرير العاطفة والوجدان والخيال وربما الحواس أيضاً من ربقة العقل ، وهى أيضاً الثورة على الشكل لتحرير المضمون ، وهى الثورة على منطق العلم وعلى فلسفة المنفعة وعلى المذهب الوضعى .

هذه إذن هى المبادىء الرومانسية التى اجتذبت الدكتور ثروت عكاشة إلى أدب جبران ومدرسته . أما عن تحرير المضمون من نير الشكل وتحرير المعانى من نير الألفاظ ، فيقول ثروت عكاشة « ومهما يكن من شىء فقد حددت هذه الثورة طريقها ، فعنيت بأن يكون الأساس فى التعبير سيطرة المعنى على الصورة

اللفظية » . وهذه الثورة على طغيان الشكل فى الفن والأدب كانت الوجه الفنى والأدبى لانتشار الروح التحررية عامة بعد الحرب العالمية الأولى .

أما هذا المضمون الذى أراد الرمانسيون تحريره من ربقة الشكل فهو مضمون وجدانى فى جوهره ، إن أردت أن تسميه مضمونا روحيا أو مثاليا لم تجانب الحقيقة فى شىء كثير ، فالأساس فى الموقف الرومانسى أنه يعد كل وجود مادى محدد فى الزمان والمكان سجنا حبست فيه روح الإنسان وفكره وخياله ووجدانه وعزلت عن الروح الأكبر روح الله أو روح الطبيعة أو روح الجماعة ، وأن غاية الغايات هى انطلاق هذه الروح من سجن المادة وانطلاق المادة نفسها من سجن الإطار هذا الذى قد يكون جسدا أو قالباً فنيا أو تقاليد أدبية أو أى شىء يجمد المحتوى ويحدد أبعاده فى الزمان والمكان ويعوق حركته ويشل نازعه إلى الالتقاء أو الاتصال أو العودة إلى الكل العظيم ، وهذا سر ثورية الرومانسيين وتمردهم وتشوقهم الدائم إلى اللا محدود وكل ما هو بعيد . وهذا سر قلق الرومانسيين وتململهم الدائم بكل القوالب والقيود سواء أجاءت من العقل قاتل الخيال ملهم المنطق الوضوح أم من المجتمع حامى القيم الحريص على التماسك ولو بلغ حد التحجر ، أم من التاريخ حافظ التراث المحدد لانطلاقة الإنسان فى مجاهل الحرية . وهذا سر عداوة الرومانسيين للعلم مجمد الحقيقة والواقع المكبل لطاقات الإنسان ، وهو أيضا سر إيمانهم بأن العقل والمنطق والعلم إنما هى أدوات عرجاء للمعرفة لأنها لا تعين الإنسان إلا على ظواهر الأشياء ، أما البواطن أو الجواهر فلا تعرف إلا بالإلهام المباشر أو بالمعرفة اللدنية التى امتزجت فيها كل حواس الإنسان وملكاته وطاقاته فى حاسة سادسة تنفذ إلى جوهر الوجود . وهذا سر انتشار النزعة الصوفية عند كثير من الرومانسيين وهو سر نبرتهم النبويه حينما يتكلمون كأن عليهم عبء رسالة ألقيت اليهم من موجد الوجود .

كل هذا جذب الدكتور ثروت عكاشه إلى أدب جبران وفلسفته ، لأن الدكتور ثروت عكاشة فيهما يخيل إلى يريد أن يعبر عن كل هذه المعانى من خلال أدب جبران وأن يقول كل هذه الأشياء على لسان جبران . فثروت عكاشة — إذا صح تقديرى - عمود من أعمدة الرومانسية فى أدبنا الحديث وهو يهدى كتابه الأخير هذا إلى كل من « يطمئنون إلى ماوراء المادة من أسرار » إلى كل من « يستهويهم الأدب بجوهره » أكثر مما يستهويهم بمظهره وهو ينوه بصوفية جبران ويردد قوله « أنا دائما فى انتظار . أنا دائما أنتظر ما لا أعرفه ، ويخيل لى فى بعض الأحايين أننى أصرف حياتى مترقبا حدوث مالم يحدث بعد» أو قوله : « جئت لأقول كلمة وسأقولها فإذا أرجعنى الموت قبل أن ألفظها ، يقولها الغد ، فالغد لايترك سرا مكتوبا فى كتاب اللانهاية ، والذى أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتى بألسنة عديدة» وهو حين يردد هذا الكلام إنما يؤكد ما أكده كل رومانسى من أن الشاعر نبى حمال رسالة وأنه ترجمان الوجود.

ولكن أهم ماينبغى أن نعرفه فى حسبانى عن سر وفاء ثروت عكاشة لأدب جبران وفلسفته ،هو أن جبران كان من أولئك الرومانسيين القلائل الذين حرروا الرومانسية من كآبتها فالرومانسية فى الفن والأدب والحياة قد اقترنت فى تيارها الأصيل بالكآبة والتشاؤم إلى حد بلغ عبادة الألم فى بعض الأحايين . وما هذه الكآبة والتشاؤم إلا التعبير الطبيعى فى النفس الرومانسية عن الإحساس العميق بسجن الروح داخل إطار الجسد أو قيود القالب من أى نوع كان ، وهي التعبير الطبيعى عن ذلك الصدام المستمر بين المثالية طالبة الكمال وبين الواقع المرير الملىء بشوائب الحياة .

وقد وجد جبران فى شخصية المسيح أو «يسوع ابن الإنسان» نموذج البطل الرومانسى الذى جمع بين الخير والقوة فى وقت واحد ، ولأنه قوى فإن انتصاره على الشر محقق ، ولأنه منتصر فهو يرتفع بانتصاره على الألم . وفى هذا يقول

جبران فى رسالة له إلى ميخائيل نعيمة متحدثا عن المسيح : « وقد سئمت الذين يؤمنون به ياميشا ، ويتحدثون فيه ويتكلمون عنه ويصورونه كما لو كان سيدة بلحية ، فهو جميل ولكنه مسكين وضعيف وفقير ووديع ومتواضع، وسئمت الذين لايؤمنون به ويصورونه مشعوذا وساحرا .. وعندى أنه كان رجل العزم مثلما كان رجل الرقة وأنه قط لم يكن مسكينا ولا متمسكنا ، وأنا أكره المسكنة وأرى التواضع ظاهرة من ظواهر الضعف » .

وواضح من هذا القول أن فكرة جبران عن المسيح هى أنه كان نموذجاً للخير الذى اقترن بالقوة ، أى الخير القهار . وهذه الفكرة لاتبعد كثيراً عن فكرة نيتشه وفاجنر عن مسيجفريد وغيره من أبطال الجرمان الذين اجتمعت فيهم القوة مع الخير فهم إذن رمز لانتصار الجهاد الذى قد يعرف المكابدة ولكن لامكان فيه للحزن ولا للآلام.

وجبران إذ اتخذ هذا الموقف من المسيح إنما ظن أنه بذلك ينقذ المسيحية من براثن نيتشه والنيتشويين الذين جعلوا من « موعظة الجبل » لب الأخلاق المسيحية ولب غيبياتها كذلك ، حيث الضعف والوداعة والزهد والتجرد من كل أثقال المادة ممجدة بوصفها المفتاح الوحيد لملكوت السموات ، وحيث دستور المقاومة السلبية للشر قد صيغ بأجمل بيان . فالذى فعله جبران إذن هو أنه حاول أن يرد على نيتشه وتشهيره بالأخلاق المسيحية و بالموقف المسيحى و بابتكار أخلاق مسيحية جديدة تجمع بين الخير والقوة ، وموقف مسيحي جديد يوفق بين الدين والدنيا .

فليس غريبا إذن أن يجد الدكتور ثروت عكاشة ، وهو المسحور بشخصية المسيح مايفتنه فى هذه الصور التى رسمها جبران للخير القوى ، وليس غريبا أن يقدم هذا الكتاب لقراء العربية ولسان حاله قائل. فيما يخيل لى : « خذوا هذا

الـكتاب لأن فيه دعوة تعلمكم أن القوة سبيل الخير وأن لاخير بغير قوة تؤيده وتقيم عماده » .

أما الترجمة ذاتها فقد قال فيها الدكتور ثروت عـكاشة نفسه أنه اتخذ فيها سبيلا وسطا بين الحرفية والتصرف ، وإن كنت شخصيا أعتقد أنه غالى فى التواضع ، فقد قارنت كثيرا من أجزائها فلم أر فيها إلا ترجمة أمينة واضحة الأمانة كما عودنا الدكتور المترجم ، مهما كانت فيها بعض العبارات التى تصرف فيها فى الحدود المشروعة . وأما أسلوب الترجمة فهو مغاير لما تعودناه فى أعمال جبران الأخرى التى ترجمها ثروت عـكاشة ، فقد اختفت تلك الرمزية الراعشة الغامضة وحلت محلها العبارة الرصينة المحـكمة التركيب . ولا أعتقد أن هذا التغير الواضح نتيجة لتغير أسلوب جبران نفسه الذى اقترب فى هذا الـكتاب من لغة الحـكماء أكثر مما اقترب من لغة الشعراء ، وهذا أكبر دليل على أن الدكتور ثروت عـكاشة قد تغلغل فى فهم روح جبران حتى أدرك تغير أسلوبه فى هذا الـكتاب فغير بيانه حتى يتمشى مع هـذا البيان الرصين . وأيا كان رأينا فى فلسفة جبران ومقامه الفنى بين الشعراء فلن نختلف فى أن ثروت عـكاشة قد جدد فى الأدب العربى الحديث تيارا من أهم تياراته وأشدها نفعا للعاطفة والخيال ، ألا وهو تيار الشعر الحر الذى يحرر الوجدان من نير الزخرف الشكلى و يزيل الحدود التقليدية بين عمود الشعر وعمود النثر كما تصورها أصحاب البيان القديم .

في المسرحية

يا طالع الشجرة



إذا أردت أن تعرف فى إجمال ماذا فعل توفيق الحكيم فى آخر كتاب له « ياطالع الشجرة » ففى مقدمة الكتاب عبارة واحدة ربما ساعدتك على ذلك هى قوله : « وأحب دائماً أن أرى وأن استخرج — كما حدث عندى فى (شهرزاد) من فننا الشعبي أساساً فكريا. حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً : بل وعلى الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً » . أما بقية المقدمة فلا أعتقد أن لها قيمة معينة ، لا من حيث هى دراسة ولا من حيث هى تمهيد فهى قد تضلل أكثر مما تفيد ، وهى تعرض لأخطر الاتجاهات فى خفة وربما فى سذاجة ، لأنها تجمع كل المدارس الجديدة السريالية والبقعية والتجريدية واللامعقول وغيرها فى تركيبة واحدة وتسميها الفن الحديث ، بل وتضع فى نفس التركيبة إبسن وبرنارد شو وبيراندلو وبرخت .. فى حين أن لكل واحد من هؤلاء غاية خاصة ومنهجاً خاصاً .

فلننس إذن هذه المقدمة ، ولا نذكر منها إلا عبارة توفيق الحكيم أنه يحب دائماً أن يستخرج من الفن الشعبي أساساً فكرياً فهى دليلنا الحقيقى إلى فن توفيق الحكيم أو هى تثبت لنا مع ما تثبته هذه المسرحية الأخيرة أن الخط الرئيسى فى أدب توفيق الحكيم يبدأ من « عودة الروح » إلى « أهل الكهف » إلى « شهرزاد » إلى « بجماليون » إلى « إيزيس » إلى « ياطالع الشجرة » ، وهو خط واضح وصريح ، قد يتعرج أحياناً ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أساس فكرى من الفن الشعبى .

ومعنى هذا الكلام أن « ياطالع الشجرة » ليس فيها جديد إلا العمل الفنى نفسه أو بعبارة أدق ليس فيها تحول جديد فى فن توفيق الحكيم رغم مقدمته الاعتذارية المضللة ، ورغم ما فيها من أشياء تبدو أحياناً كالطلاسم للقارىء غير

المتمرن ، ورغم زعم الزاعمين أنها أقامت للامعقول مسرحاً فى العربية ، ليس فى « ياطالع الشجرة » طلاسم بمعنى الطلاسم وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً فى توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير ، ولكنى لا أحسبنى أغالى إن قلت أن توفيق الحكيم قد بلغ اعمق أعماقه فى « ياطالع الشجرة » ، فهذه المسرحية عندى هى أعمق ما كتب ، وهى أدق ما كتب ، وهى أكمل ما كتب، فهى باختصار قمة فنه المسرحى حتى الآن .

وكل ماحدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف « الأساليب » الجديدة فى التعبير المسرحى ، فأخذ عن پراندلو منهجه فى اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة وأخذ عنه وعن غيره منهجهم فى تداخل الأزمنة والأمكنة ، وأخذ عن بيكيت ويونسكو وغيرهما بعض مناهج التعبير فى مسرح اللامعقول دون أن يتقيد بفلسفتهم أو يحتار بحيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، وهى حيرة لا أقول أنها تبلغ فى مجازفتها أو فى نفاذها أو سخريتها أو مرارتها أو اضطرابها أو هياجها حيرة كافكا أو بيكيت أو يونسكو . فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهى حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول فهى إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره وهذا يكفى دليلا على أمانته العظيمة مع نفسه ولغته ولبيئته ولتراثه وهى مع ذلك كله حيرة لاتقل عمقاً وخصوبة عن حيرة كل هؤلاء وهو وإن كان قد فتح عقله لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اهتدى بها وتمثلها فى فنه أفضل تمثيل فساعدته على النمو وبلوغ التمام دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

و « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع رغم كل ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذى لم يسأم توفيق الحكيم

أبدا من حيث فيه وهو ذلك الصراع الحائر فى نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة و بين الإخصاب بالعقل والإخصاب بالجسد بل وفيهاشيء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه. وأما الرموز التى استخدمها توفيق الحكيم للتعبير عن هذا الصراع الوجودى ـ الوجودى بمعنى الأونتولوجى ـ فكلها رموز قديمة وشائعة ومعروفة ، فهى جزء لايتجزأ من تراثنا الدينى كما نجده فى الكتب المقدسة وتفسيراتها ، ومن تراثنا الشعبى كمانجده فى عديد الندابات وأناشيد الأفراح وفى سيرة خضرة الشريفة وولدها العظيم ، ذلك الفارس الأسود رمز المخلص أبو زيد الهلالى الذى ولد فى الأساطير ، وولد فى أول عمل من أعمال توفيق الحكيم ولكنه أجهض إجهاضاً فى آخر عمل من أعماله وأخيرا نجده فى سيرة ثالوثنا المقدس ايزيس واوزيريس وولدهما المخلص حوريس الذى بمولده يأتى الربيع الدائم وتقوم الجنة على وجه الأرض ، تلك السيرة التى سيطرت على جنان توفيق الحكيم ولا تزال تسيطر عليه منذ أن كان فى المهد صبيا ، وأرقت وجدانه قبل أن يقرأ عنها شيئاً ومشت فى فكره وروحه وفنه ، بل ربما ارتعش لها جسده كذلك كأنها أول رؤيا رآها قلبه الفنان .

ورغم أن كل هذه الرموز ودلالاتها مختلطة فى مسرحية « ياطالع الشجرة » إلا أننا لا نزال نتبينها ونتبين معانيها بوضوح كاف فيما اتفقنا على تسميته المكان والزمان والأشخاص والأحداث . فلنقل أن الدار ذات الحديقة الصغيرة وشجرة البرتقال الوحيدة فى ضاحية الزيتون التى تقيم تحتها سحلية خضراء هى جنينة المنفى ، أو هذه الدنيا التى نفينا إليها من الفردوس ، وأن الشجرة شجرة الحياة ولنقل أن الرجل وزوجته ، هما آدم وحواء (أى الإنسان) بعد السقوط وهما عند توفيق الحكيم رمزان دائما للفكر والمادة أو للروح والجسد ، وكلاهما فى الانتظار ، هو فى انتظار إثمار الشجرة ، وهى فى انتظار إثمار رحمها ، وكلاهما له رؤيا ... رؤياه هو أن تصبح شجرته (شجرة الفكر) الشجرة ذات الثمار الأربع ، تطرح البرتقال فى الشتاء

والمشمش فى الربيع والتين فى الصيف والرمان فى الخريف ، وهذه هى الجنة على الأرض أو هى الربيع الدائم كما يقولون ، ولكن مشكلة الفكر هى أنه لن يستطيع أن ينشىء بالثمار الأربع الجنة على وجه الأرض إلا إذا سمد شجرته بجثة المادة وامتصها فى كيانه تماما ، لا أقول يتخلص منها كما يتخلص الفكر المجرد من كل أثر من آثار المادة ، ولكن أكلها وهضمها وتمثلها أو سيطر عليه بحيث ذابت ذاتيتها فى ذاتيته أما رؤيا المرأة فهى سبوع بنتها المجهضة (أى صورتها المتجددة) التى لم تولد ولن تولد أبداً فهى رؤيا بالوهم الدائم . وهكذا فإن جنة الفكر لا سبيل إلى تحقيقها إلا بأن يفترس الفكر المادة وأن يقتل روح الإنسان جسده ويغتذى به اغتذاء ، وهى جريمة قتل فى منطق الأحياء . وأما جنة المادة هذه التى تحلم بها الزوجة أثناء الليل وأطراف النهار فهى وهم فى وهم ، وهى لم تتحقق إلا فى عالم الأوهام هذه الجنة خضراء وتلك الجنة خضراء . وكل من فى الدار وما فى جنينته يلبس ثوبا أخضر ، حتى الأحلام تنسج بخيوط خضراء .

والزوجة كما يحدثنا توفيق الحكيم ، أو الطبيعة أو المادة ، سمها ما شئت من الأسماء ، أرادت أن تخصب من زوجها الأول أيام شبابها ، أي أيام أن كانت هيولى رعناء ، ولكن زوجها الأول نهاها عن ذلك لشدة فقرها ، ولقد كان الفكر المطلق فقيرا فعلا لا يطيق ولا يملك إقامة بيت أو أسرة فى ذلك السكون الهيولى القديم فلما اشتغل بسمسرة الأراضى وتعميرها فى النواحى المقفرة أثرى واستعد لإنجاب الخلف وتجديد الحياة . فهذه الأرض الصغيرة العامرة بعد خراب بالاستصلاح هى كل مانملك فى الوجود ، وهى فى الحق ليست دارنا وإنما ورثناها عن السيد الأول منظم الأفلاك ومورث الديار ونحن كالزوج نزلاء فيها اقترنا بوجودنا المادى ونحق هذا الاقتران وحده لا أكثر وفى جنينة هذه الدار نحاول أن نرعى شجرة البرتقال ونحلم برؤيا واضحة ولكن غير قطعية ، مثل

نبوءة الدرويش ، أن ننشر فيها الربيع الدائم ونجعلها ذات أربع ثمار ، والإنسان حقاً كالزوج الثانى مفتش القطار ، لأنه موجود فى الزمان الدائم الجريان كأنه قطار متواصل المسير ، والإنسان فى هذا القطار ليس مجرد راكب لأن للراكب محطة بداية ومحطة منتهى وهو يعرف من أين جاء وإلى أين مسعاه ، ولكنه كمفتش التذاكر أو الكمسارى حركته دائمة بلا نقطة ولا غاية ، وليس له من شغل إلا أداء عمله بدقة ، وهو فى تأملاته يعد الأشجار الهاربة من القطار ، ولأنه جزء لا يتجزأ من هذه الحركة الدائمة فهو لا يفكر فى إيقاف القطار ولكن يحلم كالطفل فى استيقاف أشجار الحياة .

ولكن الخطير فى كل هذا هو أن توفيق الحكم بعد أن صور الزوج عاقرا فى دارها الأرضية غير قادرة على الإثمار إلا فى الوهم بعد أن ولى شبابها . إنما أراد فى ظنى أن يقول : إنما هذه الديار ديار خراب ، رغم ثوبها القشيب ، فالعالم منذ السقوط فى شيخوخته ، فإن كان فيها الإثمار بالجسد والمادة فما هو إلا إثمار بالوهم ، ولم يبق أمامنا معشر البشر إلا لون واحد من الإثمار هو الإثمار بالفكر والروح ، كإثمار الشجرة ذات الثمار الأربع ، وحتى هذا اللون من الإثمار إثمار مخيف ورهيب ومحفوف بالآثام والمهالك ، لأنه لن يكون إلا إذا حطم الفكر المادة وحطم الروح الجسد ودفنها تحت شجرته لتسميدها وتخصيبها أما الهلاك فآت فى الحالين ، لأن الجريمة سوف تكتشف لامحالة ، ونحن سائرون إلى إعدام محقق أو إلى قصاص الجحيم حتى تدركنا اليد المنتشلة فتوقف الإعدام و « تحفظ القضية » كما قال الدرويش ، « للمنفعة العامة » وحتى هذا لن يتم - إذا تم — أو لن يتم فى الوقت المناسب ، إلا بعد جهد جهيد ، لأن أمره (أمر تبرئة ساحتنا) سيحتاج إلى فقهاء ومشرعين (فى الدين شفعاء) لإثبات براءتنا أو لتخفيف الحكم على أقل تقدير .

أما بقية المسرحية فأمرها معروف؛هذه الزوجة الغريبة الأطوار تختفى ثلاثة أيام وتختفى معها السحلية الخضراء فيتهم الزوج الغريب الأطوار بقتلها ويستخلص منه المحقق بالتلفيق المنطقى اعترافا زائفا افتراضيا بقتلها ويقوى الشبهة عليه شهادة الدرويش ، رمز غيبيات هذا الوجود أو رمز القدر أو رمز « الأنانسكيه » كما كانت اليونان تقول ،بأنه إن لم يكن قاتل زوجته فى الحال فهو قاتلها فى الاستقبال وهو قاتلها على كل حال ، وهكذا يساق الزوج إلى الحبس محتجا ومنزعجا ، ثم تظهر الزوجة بعد هذه الغيبة فيخلى سبيل الزوج و يعود إلى زوجته وداره . وعندما يسألها الزوج عن مكان اختفائها طول هذه الأيام الثلاثة ولا تجيبه بشىء فكل إجابتها نافية ، يجن جنونه ويطبق على عنقها ولا يتركها إلا جثة هامدة . ويفكر أن يسلم نفسه للعدالة ولكن المحقق نفسه يثنيه عن عزمه و يصور له اختفاء زوجته على أنه أمر طارىء وأنها لامحالة عائدة . ويهم الزوج بأن يدفن جثة زوجته تحت شجرة البرتقال لتثمر الثمار الأربع ، ولكنه يكتشف اختفاء الزوجة وموت السحلية فى الحفرة التى كان قد حفرها الحفار بأمر المحقق تحت الشجرة بحثا وراء جثة الزوجة .

وكأنى بتوفيق الحكيم يريد أن يقول إن الإنسان متهم فى جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده ، وقد اصطلح عليه منطقه (المحقق) وغيبياته (الدرويش) لإثبات هذه التهمة عليه . وأن مصيره إلى هلاك أكيد ما لم تدركه رحمة الله أو يظهر فقه جديد ينقذه من الإعدام الأكيد . أما غياب الزوجة ثلاثة أيام متتاليات فى مكان مجهول خارج عن محيط الزمان والمكان ثم عودتها ، وهو رمز يذكرنا بما حدث لجسد المسيح ثم قيامه بعد ثلاثة أيام ، فهو يوحى بأن الطبيعية العاقر التى لا ينقطع لها حلم بالتجدد والإثمار إنما غابت غيبة أوريديس فى عالم الظلمات لتخصب وتثمر،وهو رمز طالما استخدمه القدماء للتعبير عن دورة التجديد والإخصاب سواء فى عالم النبات أو فى عالم الحيوان ..

والذى يبقى أن نسأله هو هذا السؤال الملغز فى توفيق الحكيم عن اختفاء جثة هذه السيدة . أهو تكملة لرمز الصعود بعد القيامة إلى أعلى رحاب ، أم هو إيحاء بالتلاشى التام لمادة الحياة بحيث لايبقى فى الكون شىء إلا هذا الفكر المجرد فى انتظار قصاصه ، أما السحلية فهى المقابل الزوومورفى ، أى الحيوانى ، للمرأة نفسها ، كالبقرة هاتور أو خضرة بلغة المحدثين ، وهى رمز الربة إيزيس فى الأساطير .

لم يكن كثيراً إذن ماقلت من أن توفيق الحكم قد بلغ فى المسرحية «ياطالع الشجرة» ذروة مجده الفنى ، وأن فى هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لايقل عن أى شىء كتبه بيكيت أو يونسكو أو أى خالق حائر معذب من معذبى الفكر فى العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم إلا أن حيرته هادئة وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل وحده وعذابهم فى العقل والقلب معا . ولو أنى أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفنى العظيم لمضيت ومضيت أستخرج من غوره أجمل الكنوز .

الفاكهة المحرمة

حاولت أن أقرأ فى « يا طالع الشجرة » معنى من تلك المعانى الأولية التى عودنا توفيق الحكيم أن نجدها فى مسرحياته الكبرى ، ومادام لها معنى فهى مسرحية ذات موضوع . وما دمنا نبحث فى صلة « يا طالع الشجرة » بمسرح اللامعقول فمن المهم أولا أن نحدد إن كان لها موضوع أم أنها غير ذات موضوع، وإذا كنا فى تفسير ما .. قد قرأنا فى « ياطالع الشجرة » موضوع الصراع بين روح الإنسان ومادته ، فلنحاول الآن تفسيرا آخر ، ولنحاول غدا تفسيرا ثالثا ، وهكذا فإن « ياطالع الشجرة » عمل فنى بالغ العمق والخصوبة فشأنه شأن كل الروائع العظيمة لا يكف النقد عن استكشافها وتأويلها واستجلائها لا لشدة غموضها ولكن لشدة عمقها وخصوبتها ولوفرة ماهو مكنون فى أغوارها من در وجمان فلو لم يكن كذلك لما كتب مائة ناقد وناقد عن « أوديب » أو « هاملت » أو « الكوميديا الإلهية » أو « فاوست » مائة كتاب وكتاب .

فلنقل بعد ماقلناه إن توفيق الحكيم لم تعد تحركه قصة الصراع بين الفكر والمادة بمعناها البسيط المباشر كما كانت تحركه أيام اهتمامه بشهر زاد ، وأنه قد انتقل إلى الانفعال الفنى بأحد مظهر من مظاهر الصراع فى عصرنا هذا ألا وهو الصراع بين عقل الإنسان وروحه ، عقل الإنسان الذى تمثل فى قيمه الفلسفية والعلمية وروح الإنسان التى تمثلت فى قيمه الدينية والغيبية وربما الفنية أيضا ، وكل ما اصطلحنا على تسميته بالروحانيات . فقصة بهادر وزوجته بهانه فى دارهما ذات الجنينة والشجرة هي قصة الإنسان فى هذا العالم لم يتغير فيها شىء . أما الرجل فهو يرمز إلى عقل الإنسان وكل ما يدور فى رأسه المفكر وكل ما يخرج منه من فلسفة وعلم ، وأما المرأة فهى ترمز إلى روح الإنسان وكل ما يدور فى قلبه النابض من دين وفن . وهذان الجانبان المتعارضان فى شخصية الإنسان يعيشان جنبا إلى

جنب في وجوده الدنيوى ، والمفروض أنهما كانا غير مرتبطين فى وجودهما الأول فى الجنة الأولى والمفروض أيضا أنهما لن يكونا مرتبطين فى جنة الميعاد.

وقد صور توفيق الحكيم انتقال الإنسان من حال إلى حال حين شطر مسرحيته إلى شطرين أو فصلين متميزين تمام التميز رغم ما بينهما من صلة عضوية . فالفصل الأول يقول شيئا والفصل الثانى يقول شيئا آخر . الفصل الأول يقول ان الرجل وزوجته كانا يتعايشان فى سلام غامض غريب وفى سعادة غامضة غريبة ، فهما متفاهمان وغير متفاهمين فى وقت واحد فلكل منهما عالمه الخاص ولكل منهما حلمه الخاص ، له شجرته وسحليته وحلمه بأثمار الأربع وأنغام ذلك الكورس الغريب الذى لا يفتأ يذكره بشجرته وخصوبته ، كوراس « يا طالع الشجرة » ولها حلم سبوع بنتها بهية الذى لايغيب عن فؤادها أبدا ولها أنغام الكوراس السعيد الذى لا يفتأ يردد فى أذنيها « برجلاتك ، برجلاتك » هما سعيدان لأنهما يعيشان فى تفاهم ، أو يتوهمان أنهما يعيشان فى تفاهم ، فهو يرى ماترى ويسمع ما تسمع أو يتوهم ذلك ، وهى ترى مايرى وتسمع ما يسمع أو يخيل لها ذلك ، أما حقيقة الأمر فلا يدركها إلا المحقق لأنه استطاع بملكته الخارقة أن يكشف أن كلا منهما فى واد وأن كلا منهما حبيس حلمه الخاص ، حتى حين يدخل كل فى حلم شريكه ويرى رؤياه ويبتهج لابتهاجه إنما هو فى الواقع لم يخرج من حلمه الخاص ومن رؤياه الخاصة ، وفى تداخل الأحلام هذا وتباعدها بلغ توفيق الحكيم قمة فى الفن والفكر لا نعرف أن أحدا بلغها من قبل إلا بيراندلو العظيم .

هذا النعيم الغامر — أو هذا الجحيم الفظيع الذى يدفع إلى الجريمة أو يجب أن يدفع إليها كما يقول المحقق — هو نعيم التفاهم أو جحيم اللاتفاهم .هذا النعيم الغامر إنما له مصدر واحد هو أن الزوجين يعيشان فى عالم لا تلقى فيه أسئلة ،

فالعقل لا يسأل الروح شيئا ، والروح لا تسأل العقل شيئاً فإن ألقى أحدهما على الآخر سؤالا لم ينتظر له جوابا ، فإن جاءه الجواب اقتنع به ولم تساوره الهواجس والشكوك بل اقتنع به وكأنه السائل والمجيب فى وقت واحد : كل منهما يرى بعينى صاحبه ويسمع بأذنيه. وهذا الجحيم هو أن كلا منهما فى الواقع إنما « يتوهم » أنه مندمج فى صاحبه قابل لعالمه وأحلامه ، وحقيقة الحال أنه يعيش فى برج عاجى بناه لنفسه ، فهو السائل وهو المجيب ، وليس بين العقل والروح من رؤيا مشتركة إلا ما توهما ، وهذا ما يمكن أن نسميه قمة اللاتفاهم . فنحن إذن فى الفصل الأول نشهد قمة التفاهم وقمة اللاتفاهم ولكن الذى يزيل كل توتر أن اللاتفاهم يعيش فى وهم دائم هو أنه التفاهم عينه، بسبب هذه الملكه السحرية التى كان الإنسان يملكها فى القديم والرؤيا التى كانت فى غابر الأيام ترفع الحد الفاصل بين الحقيقة والحلم أو بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة أو بين الأنا والغير أو بين « النومنا » الأشياء فى ذاتها و « الفينومينا » الأشياء فى مظهرها كما يقول الفلاسفة ، أو بين دائرة العقل العملى الذى ندرك به جوهر الأشياء ودائرة العقل النظرى الذى نفهم به مظهر الوجود من خلال علم العلماء .

لم يكن إذن هناك صراع بين كل ما هو عقلانى ، وكل ما هو روحانى فى حياة الإنسان فى غابر الحضارات ، ورغم وجود التناقض الأصيل بينهما لم يتكشف هذا الصدع فى حياة الإنسان ، وإنما كانت هناك وحدة عظمى بينهما ، وحدة بالوهم حقا ، ولكنها وحدة على كل حال . تشهد على ذلك كل الحضارات القديمة حيث اندمج كل شىء فى كل شىء ونزلت الآلهة تتجول على الأرض ولم يكن هناك مايفصل الدنيا عن الدين والروح عن المادة والجوهر عن المظهر عندئذ كان الإنسان يعيش سعيدا سعادة العصر الذهبى التى هى سعادة الأوهام .

هكذا كانت الحال : عاش الإنسان فى جنة الزيتون كل ما فيه متفاهم مع

كل ما فيه ولكن فى إطار شامل من الوهم الأعظم ، لا أقول بالنسبة لنفسه ولكن بالنسبة للمحقق المدقق الرائى على مبعدة ، ثم حدث أخطر حدث فى حياة الإنسان حين غابت روحه ثلاثة أيام متواصلة ، ثم عادت إلى دارها ، خرجت كعادتها نصف ساعة لتشترى بكرة خيط أخضر لتنسج به الثوب الأخضر لحلمها الأخضر خضرة المروج الخضراء ، أى بنتها بهية ، كما ينسج الشعراء بخيوط الأحلام أجمل الرؤى . ولكنها فى هذه المرة غابت غيبة طويلة ، غابت ولم تعد إلا بعد ثلاثة أيام ، أو كما قال زوجها إنها قطعا ستعود بخيط يكفى أن يلف العالم ثلاث لفات . وحين سألها زوجها أين كانت لم تجب فى الظاهر بشىء مفيد ولكنها فى الواقع أجابت بالنفى أفيد جواب : نفت أنها كانت فى بيت أحد أقاربها أو بيت أحد معارفها أو فى أى بيت إطلاقا . نفت أنها كانت فى فندق أو مستشفى أو مصحة أو سجن أو بنسيون أو ماخور أو فى مرقص أو فى ملهى أو فى محل خياطة ، أو فى محل أزياء أو فى محل بقالة أو عطارة أو خردوات . ونفت أنها كانت فى ملجأ أيتام أو فى روضة أطفال أو فى مدرسة بنات أو عند منجمة أو عند كودية أو فى مسجد أو أنها كانت عند أولياء الله الصالحين أو عند القوادين والنشالين أو فى ذهبية فى النيل أو فى قطار أو فى سيارة أو فى طائرة أو فى باخرة أو فى غواصة أو فى عزبة فى الريف أو فى خيمة فى الصحراء أو هودج على جمل الخ أو فى الكباين أو تحت الشماسى أو تحت الكبارى كما نفت أنها كانت عند طبيب أو داية أو حلاق أو عشيق أو بلطجى أو أنها كانت فى غرزة حشيش أو فى سوق الخضار أو سوق السمك أو سوق الكانتو أو سوق السلاح أو أنها كانت فى معمل أو مشغل أو مغسل أو مسمط أو أنها كانت فى المنابر أو فى المقابر . باختصار كلما ذكر لها زوجها مكانا قالت : لا .

وسر ذلك بسيط ، وهو أنها لم تكن فى مكان ما من تلك الأمكنة التى نعرفها

فى وجودنا الأرضى بحواسنا الحس ، وإنما كانت فى « اللامكان » أو « فى كل مكان » أى خارج حدود المكان ، أو بعبارة أخرى كانت فى المكان الوحيد الذي لم يخطر لزوجها أن يسألها عنه : كانت فى رحاب الله.

كانت فى رحاب الله ثلاثة أيام : يوما مع موسى ويوما مع عيسى و يوما مع محمد وصعدت معهم المعراج فرأت مالم تره عين وسمعت مالم تسمع به أذن . وعادت حقا بخيط أخضر ، ولكنه كان خيطا كثيراً لاينسج منه ثوب واحد صغير كما تفعل النفس الشاعرة فى حلامها ، بل خيط يلف العالم ثلاث لفات. وتنسج منه غلالة خضراء تكفى أن تكسو الكون كله حين تتم وستتم و يجىء اليوم الموعود فندخل حمى الفردوس .

كل هذه الغيبيات لم تجب عنها الروح لسبب بسيط أيضا ، وهو أن العقل لم يسألها عنها . وكيف يسأل العقل الروح عن هذه الغيبيات وهو لايعرفها ، وأنى للعقل أن يعرف رحاب الله وهو لايدرك إلا كل ماخضع للمسطرة والفرجار ، وكل مكان عنده مكان ذو أبعاد هى الطول والعرض والارتفاع .

فإذا كان الأمر كذلك فدراما توفيق الحكيم « ياطالع الشجرة » هى دراما الإنسان نفسه ، وهو تصور ذلك التناقض القائم بين عقله وروحه، ذلك التناقض الذى ظل كامنا قبل الرسالات فى الحضارات القديمة طالما كان العقل يشتغل بالفلسفة أكثر من اشتغاله بالعلم فلما أخذ يشتغل بالعلم أكثر مما يشتغل بالفلسفة تكشف الصدع فى وجود الإنسان وبلغ مبلغ الحرج حتى انتهى بهذه المأساة الغريبة، والحكاية فى « ياطالع الشجرة » إذن هى حكاية العقل المتهم ظلما وحقا بقتل الروح ، وهى تهمة كانت ظلما ثم أصبحت أو ستصبح عما قريب بحسب نبوءة الدرويش تهمة حقيقة نافذة . كانت ظلما لأن العقل المتفلسف أيام اليونان وأيام المصريين القدماء والوثنيات الأولى عامة كان لايتعامل إلا مع كليات الوجود ، فهو إذن كان قريبا جدا من أحلام الروح رغم اختلاف دنيا العقل عن

دنيا القلب ، فقد كان عقلا اختلطت فيه الفلسفة والعلم بالدين والفن كما تختلط الرؤى فى أحلام الشعراء . ومثل هذا العالم الذى يسوده الانسجام الظاهر على الأول لا يمكن أن يتهم فيه العقل بقتل الروح ، ومن أجل ذلك حقت سخرية الزوج حين زعم له المحقق أنه لاشك قتل زوجته « لأسباب فلسفية » وأجاب محتجا : قل أى سبب تريد إلا الأسباب الفلسفية . ومن أجل ذلك جعل توفيق الحكيم نبوءة الدرويش على دفعتين فهو لم يقرأ فى اللوح أن الزوج سيقتل زوجته لامحالة إلا مؤخرا ، ولم ير فى رؤياه أنه سيغذى بجثتها شجرته لتثمر الثمار الأربع ويحقق « المعجزة العلمية » إلا مؤخرا . فالعقل إذن لم يقتل الروح . أو لن يقتلها ، إلا بعد أن تحول من عقل فلسفى فى الفصل الأول إلى عقل علمى فى الفصل الثانى .

فمأساة الإنسان فى العصر الحديث ليست من كونه يحاول أن يشمل الكون كله بفرجار العلماء ، ولكن من أنه لحوح بكثير من الأسئلة ، بل وشكاك لا يكف عن الشكوك وهو يزعم لنفسه ولزوجته الروح أنه لايشك فى شىء ولكنه فى الحقيقة معذب منذ أن غابت الروح عند بارئها لتعود بالوحى العظيم — وكلما سئلت قالت بالنفى الدائم الكامل على المسرح ما قاله التنزيل الحكيم « من أن علم الروح من أمر الله » . أى باختصار : أيها العقل ، سلم بالإيمان ولا تحاول أن تعرف السر الأكبر . سلم كما كنت تسلم فى القديم أيام أن كنت ترضى بالأحاجى والألغاز ، قبل الرسالات ، أيام الفراعة واليونان والأقدمين ، أى فى الفصل الأول .

ففى نبوءة الدرويش وفى فن توفيق الحكيم أن العلم قاتل روحانيات الحياة أو لابد قاتلها إذا سار على هذا النهج الذى هو عليه سائر ، أى إذا استمر على المساءلة وطرح هذه الأسئلة السخيفة التى لا إجابة عليها ، إما لأن الروح منهية عن الإجابة وإما لأن العلم لا يطرح على الروح إلا أسوأ الأسئلة .

وفى نبوءة الدرويش وفى فن توفيق الحكيم أن العلم (مقدر) عليه أن يعيش فى هذا الوهم الأكبر ، وهو أن شجرته لن تثمر الثمار الأربع وإن جنته لن تتحقق على الأرض إلا إذا سمد شجرته بجثة الدين واغتذى به وامتصه امتصاصا كما نحيا نحن ونزكو على جثث العجول وعلى حطيم النبات . أقول : هو الوهم الأكبر ، لأن جثة الروح اختفت وأفلتت من كيد العقل ، لأن الروح من جوهر يعود إلى الجوهر . وأقول هى مأساة كبرى مأساة الإنسان ، لأن قتل الزوجة إنما اقترن بموت السحلية الخضراء التى كانت تحرس شجرة الزوج وتشيع فيها الخصب وتطرح عليها ثمار البرتقال فى هذا الشتاء ، شتاء الحياة ، أى أن قتل العقل للروح والعلم للدين سيفضى لامحالة فى الوقت نفسه إلى تحطيم سر النماء والإزهار فى فكر الإنسان ، فهذه السحلية التى حدثنا عنها توفيق الحكيم ليست إلا تلك السحلية التى جاء ذكرها فى القصص الشعبى فى كل مكان من ريف مصر أو حضرها أنها مباركة محرم قتلها لأنها سوف تفعل فى الجنة ما تفعله الحور تملأ فمها ماء من أعذب الينابيع وتبحه علينا ليحل علينا الرضوان .

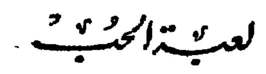
فنحن إذن بازاء مشهد انتحار الإنسان فى نهاية مسرحية (ياطالع الشجرة) لأن العقل إذ يقتل الروح ، والعلم إذ يقتل الدين إنما يقضى على سر النماء فيه ويدمر جنته المحدودة ذات الثمرة الواحدة طمعا بالوهم فى جنة ذات أربع ثمار على مدار العام والأعوام ، أى طمعا فى أن يقيم الفردوس على وجه الأرض .

والمأساة كما يقول لنا الدرويش ومعه توفيق الحكيم .. مأساة لأننا نحس أن الجريمة كلها مدبرة ، دبرها قدر لايرحم أو لايكترث . فغيبة الروح مكتوبة وشك العقل مكتوب وموت حورية الشجرة مكتوب ، ولم يبق إلا أن «تعود» الزوجة أو الروح كما وعد المحقق أو أن يظهر الفقه الجديد أو القانون الجديد كما وعد الدرويش الزوج ليعفو الله والناس عن هذه الجريمة العجيبة .

أما الدرويش نفسه فلا علم لنا إن كان حقا وليا من أولياء الله الصالحين يقرأ على الإنسان ما كتب حقا فى اللوح المحفوظ قصة الجريمة والعقاب ثم الغفران أم أنه شيطان مخاتل خبيث من تلك الشياطين المخاتلة الخبيثة التى تزين لعلم الإنسان أنه مستطيع أن يحقق على الأرض جنة الثمار الأربع ، أى الفاكهة المحرمة ، إذا افترس الدين وسمد به شجرة المعرفة . فسلوك الدرويش فى قطار الزمن ، وكل مكان ، يخرج التذاكر من الهواء بالجلاجلا ويتنبأ بأشياء تقع فعلا ولا يتكلم إلا بمقدار ، فلا نعرف إن كان ساحرا ماكرا ممن يحولون العالم إلى غيبيات أم وليا صالحا ممن يقرأون الغيب المكتوب على جبين الإنسان .

هذه إذن قصة الإنسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين فيها وعد بالغفران ولكن فى ختامها أيضا كوراس عجيب اختلطت فيه كل الأناشيد والأصوات من صفير قطار الزمن إلى أغنية الخصب المتجمعة حول شجرة أوزيريس وبقرة إيزيس (هاتور) مرضعة الطفل الإلهى حوريس إلى أغنية السبوع التى توحى بأن ترنيمة الروح لاتزال تسمع على الأرض رغم اختفاء جنتها .

فإن كنت قد قرأتُ فى توفيق الحكيم شيئا ليس فيه أو نسبت إليه شيئا ليس منه ، أو له ، أو قرأت فى فنه خواطرى فليس عندى ما أقدمه لك ياقارئى إلا اعتذارى فإنى إنما حاولت فى خشوع أن أجتهد لألقى بصيصا من النور على هذا العمل العظيم العميق الأغوار الذي توج به توفيق الحكيم مفرق الأدب العربى الحديث وجدد فينا الأمل أن نجدد الكرمة الوارفة ونفىء بها على العالمين .


لعبة الحب

سبقتها سمعتها شهورا قبل أن تعرضها فرقة المسرح الحر على خشبة دار الأوبرا ، أقصد مسرحية « لعبة الحب » للدكتور رشاد رشدى صاحب مسرحية « الفراشة » التى عرضت منذ سنوات وصادفت نجاحا لا بأس به. وكنت أتتبع أخبارها لأنى أقرأ كل مايكتبه الدكتور رشاد رشدى الذى أعرفه ناقدا وأستاذا وأحب أن أعرفه فنانا وصاحب أسلوب فى الأدب الخالق . وكانت « لعبة الحب » حقا كامرأة سيئة السمعة ، تسابقها سمعتها فى كل مكان ويتحدث عنها الناس دون أن يعرفوها . . قال لى ناقد خطير إن لجنة القراءة بالمسرح القومى قد رفضتها لأنها تبشر بالدعارة السافرة . وقال لى ناقد آخر لا يقل خطرا إنه رأى أن تحول إلى بوليس الآداب وقال لى ثالث ممن يجيزون ولا يجيزون انه استعمل حق الفيتوفى كثير من مناظرها .

وهكذا تأهبت حين توجهت إلى دار الأوبرا لأشهد « لعبة الحب » أن أرى مسرحية منافية للأخلاق ، وبعد أن شهدتها وقعت حقا فى حيرة حائرة لأن ما شهدت كان فى مجموعه ، ولا أقول فى أجزائه مسرحية أخلاقية من أوضح طراز بل أكاد أن أقول مسرحية أخلاقية بدرجه مقززة للضمير الفنى لأن أخلاقيتها من ذلك النوع الساذج الصريح الذى نسمعه عادة من فم الوعاظ ولولا نداءات صارخـــة هنا وهناك تشين الفن وتشـين الأخلاق جميعا ، لاقترحت أن يكافأ صاحب « لعبة الحب » بجائزة للحض على مكارم الأخلاق ولأنه قد أثبت أن « الجريمة لا تفيد » كما يقولون ، ولأنه أكد أن الزنا مغبتة وخيمة

ولست أعرف إن كان رشاد رشدى قد أجرى من التعديلات فى « لعبة الحب » ماجعلها مسرحية سائغة للاخلاق . بعد أن كانت مسرحية منافية للأخلاق . فقد سمعت أنه فعل ، وأيا كان الأمر فنحن المشاهدين لا نعرف إلا النص المعروض وهو يكفينا كل الكفاية .

فإذا أردت أن تعرف مدى أخلاقية « لعبة الحب » ، بل مدى سذاجتها الأخلاقية فانظر إلى موضوعها باختصار : فالمسرحية تدور حول حياة شاب اسمه عصام متزوج من سيدة اسمها نبيلة وهو فى الوقت نفسه له عشيقة من فصيلته منحرفة اسمها لولا ، وهى من فصيلته لأنها من النوع الذى يصعب عليه أن يستقر على رجل ، وهى ترى أن تستأثر به زوجا وتنتظر منه أن يطلق من أجلها زوجته نبيلة ولكنها فى الوقت نفسه تخشى هذا الزوج لقلة ثقتها فى قدرته على الوفاء فهو من فصيلتها ويصعب عليه أن يستقر على امرأة ، أما أحداث المسرحية فعمودها الفقرى هو سلسلة من المواقف تبين تردد عصام بين زوجته وعشيقته فمشكلة عصام فى حقيقتها هى أنه لا يريد أن يتخلى عن زوجته وهو فى الوقت نفسه لا يريد أن يفرط فى عشيقته وحين ينكشف أمره هذه ولتلك يضيع من يده كل شىء : فتفر زوجته نبيلة من بيت الزوجية لأنها لا تطيق معاشرة رجل خائن وتفر عشيقته لولا من قبضته لتتزوج من رجل لا تحبه ولكنها تعرف أنه يحبها وأنه قادر على الوفاء لها و إشاعة جو الاستقرار الزوجى فى حياتها ، إن أمكن أن نسمى استقرارا هذا الزواج الذى نعلم مقدما نتيجته : زوج وفى وزوجة خائنة ملول . فلولا بين النساء هى مقابل عصام بين الرجال .

وهكذا يجد عصام الذى أراد أن يملك كل شىء نفسه وحيدا وقد ضاع منه كل شىء وتتم كارثته بأن تهرب أخته مع رجل فقير أفاق اسمه السيسى يغريها بالزواج منه ليستولى على مال الأسرة ، هذه إذن خلاصة مسرحية (لعبة الحب) . وهى كما ترى فى صميمها مسرحية أخلاقية فاقعة مهما اشتملت عليه من بذاءات فى كثير من حوارها وفى كثير من عقدها الفرعية وفى كثير من أفكار أشخاصها وسلوكهم وفلسفتهم فى الحياة فهناك مثلا شخصية العازب المسن الدكتور زكى (عم عصام) الذى لا يؤمن بأى شىء فى العلاقة بين الرجل والمرأة إلا الجنس ولا يؤمن بأن فى الحياة شيئا يمكن أن يقوم بغير

المال فعنده أن لكل شيء ثمنه فى الحياة لا فرق فى ذلك بين الشرف والحب والسعادة والارتواء الجنسي فى ليلة حمراء. والدكتور زكى الواسع الثراء يرى أخت السيسى افندى الحبيسة بأمر أخيها الأفاق المعدم المحافظ على عرض نفسه المنتهك لعرض غيره فتستهويه البنت أشد استهواء ولكنها لا تمكنه من نفسها إلا فى الحلال فيرضخ الدكتور زكى لشروط (لعبة الحب) كما وضعها المجتمع وحرصت عليها أخت السيسى أفندى وليس فى ذهنه إلا أن يقضى معها شهرا أحمر بدلا من ليلة حمراء ، شهر يكلفه غاليا ، يكلفه مقدم الصداق ومؤخر الصدقة ولكنه شهر له نهاية على كل حال، نهايته معلومة حتى قبل أن يبتدي. أما الرموز الجنسية فهى كثيرة وصريحة إلى درجة مخلة حقا بالآداب ، فهناك أكواز الذرة التى يهديها الدكتور زكى فى حنان جنسى بذىء (لفرخته) الحبيسة فى عشة الفراخ أى إلى أخت السيسي، وهناك الطبلة التى يهديها بائع الطبول للخادمة و يتجسسها فى إيحاء جنسى مؤلم ليغويها، وهى الجائعة، بغذاء الجنس ويستولى على مصاغها ومدخراتها تحت ستار الزواج ولكن كل هذه البذاءات فى ظنى بذاءات فرعية لا تتصل بصلب المسرحية فى شيء ويمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الموضوع الأصلى شيئا كثيرا ، والموضوع الأصلى فى زعمى هو وقفة هذا الشاب الحائر حائرا بين زوجته نبيلة وعشيقته لولا.

وأنا لم أر كاتبا جمع بين القالب الفنى المحكم والمضمون التافه مثل رشاد رشدى ولم أر كاتبا عثر مصادفة أو بعد بحث أو عن طريق الإلهام على عرق من عروق الذهب يخطف البصر خطفا لشدة بريقه وصفائه ثم أهمله إهمالا وراح ينقب فى كل ماحوله من أكداس التراب مثل رشاد رشدى . فمسرحية (لعبة الحب) تجربة فنية باهرة من ناحية الشكل ، لا تكاد تراها حتى تدرك أن صاحبها صانع ماهر عارف بأصول البناء المسرحى .فهو يعقد العقدة فى يسر وهو يطور الأحداث في يسر ويرتب المواقف فى يسر ، وهو يعرف متى يتكلم ، ويعرف متى يصمت،

ومتى وكيف ولماذا يدخل على المسرح أشخاصه ومتى وكيف ولماذا يخرجهم من المسرح . وهو يعرف فضيلة الاقتصاد وفضيلة الإيحاء . وأكثر شخصياته مرسومة بعناية واضحة من حيث الشكل رغم تفاهة هذه الشخصيات ، ويكاد كل شيء في مسرحيته يقوم على نمط التقابل والتعادل والسيمترية وغير هذه الخصائص المميزة للبناء المسرحي التقليدي . فالدكتور خيرى خطيب لولا بين الرجال يقابل نبيلة زوجة عصام بين النساء ، ولولا بين النساء تقابل عصام بين الرجال . والدكتور زكى يقابل السيسى أفندي من حيث الخلو التام من القيم : السيسى الفقير يبيع رجولته لسلب مال زكى وأسرته والدكتور زكى الموسر يبدد ماله لسلب شرف السيسى . وكل شيء يدور حول محورين اثنين لا ثالث لهما هما الجنس والمال ، وهما القطبان المتقابلان فى هذه المسرحية ، لا فرق فى ذلك بين حياة الخدم والصعاليك وبين حياة السادة والمثقفين . ولا اختلاف بين شخصية وأخرى إلا فى شيء واحد : عند الفقراء الجنس مصيدة المال ، وعند الأغنياء المال مصيدة الجنس . وإنك لتحس حقا بالاختناق فى هذا الجحيم الشهوانى المادى الذى لا ذكر فيه ولا نازع ولا دافع ولا غاية إلا الجنس والمال . ولعل هذا ماحدا بكثير من النقاد إلى الاقتناع بأن (لعبة الحب) مسرحية منافية للأخلاق .

ولست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدى فى فكرته بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا ، وإن كنت شخصيا أزدرى هذه الفكرة وأعدها انحلالية وخاطئة معا ، وإنى لأقرر أنى قد صادفت فى حياتى أشخاصا عديدين يؤمنون فعلا مثل الدكتور زكى بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا . ومن الخطأ أن نربط بين هذا التصور وبين الواقعية لأن أمثال هذه النماذج الشائهة الخالية خلوا تاما من القيم وهى رغم تعددها ووفرتها فى الحياة لا تزال ولله الحمد قلة ضئيلة لا تمثل المجتمع البشرى السليم البنيان ، وهى تكثر عادة وتسود فى فترات الانحلال والضياع . ولو أن رشاد رشدى وقف كالمارد وقذف بمسرحيته (لعبة الحب) فى وجوهنا صارخا فينا : (خذوا هذه

الصورة الشائهةفهى صورةمجتمعكم الشائه ، ولاتغضبوا من مرآتى لأنها ماعكست إلا وجهكم البشع) ولو أن رشاد رشدى فعل هذا لقلنا . فليكن . هذا رأيه فينا وفى مجتمعنا الراهن ، ومن حقه أن يعان رأيه فى المجتمع الذى يحتويه ولكن رشاد رشدى تجاوز هذا فزعم أن المال والجنس هما الينبوعان الوحيدان لكل سلوك إنسانى على الإطلاق فى كل زمان وفى كل مكان .

وما دامت هذه فلسفته الحيوية فإنى أعود وأقول أنى لن أجادله فى فلسفته الحيويه لأنى لا أكتب عن رشاد رشدى المفكر ولكنى أكتب عن رشاد رشدى الفنان، بل فلنكن على استعداد لأن نسلم معه لخمس دقائق بأن العالم كله ليس إلا جنسا ومالا . نعم فلنسلم بذلك لخمس دقائق حتى لاتضيع منا القيم الفنية وسط هدير الأخلاقيات .

وهنا نطرح السؤال الطبيعى الوحيد فى هذا المقام . إلى أى حد نجح رشاد رشدى فى تجسيد فكرته بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا تجسيدا فنيا؟

وهنا تبرز أمامنا شخصية الزوجة نبيلة، تافهة بلا لون أو طعم أو رائحة تتحرك على المسرح كما تتحرك العرائس على مسرح العرائس، ولكنها رغم تفاهتها الفنية امرأة طيبة وزوجة وفية تحكم مشاعرها وسلوكها نفس الأفكار والمعتقدات والمثل العليا التى تحكم مشاعر كل الناس الطبيعيين وسلوكهم . باختصار : بطلة المسرحية امرأة لاتؤمن بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا . ومن أجل هذا فهى تثور على زوجها الخائن عصام وتأبى أن تبقى تحت سقف واحد مع زوج مصر على الغواية، وبطل المسرحية .. ما شأنه ؟ بطل المسرحية ، وهو الزوج عصام ، مثل بطلتها لاتنبع مشكلته الكبرى من هذا التقابل أو التعادل بين الجنس والمال ، بل إن مشكلته من نوع آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ، فهى تنبع من التقابل بين الحب المشروع والحب المحرم ، أو على الأصح بين الحب بالقلب والحب

بالحواس فنحن نعلم أنه يحب زوجته نبيلة حبا صادقا ولا يريد أن يفرط فيها أو في حبها كما نعلم أنه يحب عشيقته لولا حبا صادقا ولا يريد أن يفرط فيها ، وكل ما بين هذا المثلث الأبدى كما يسميه الأوروبيون : الزوجة والزوج والعشيقة ، كل ما بينهم من مواقف لا صلة له بتاتا بمعادلة الحب والمـــال التى جاهد رشاد رشدى طوال مسرحيته لإثباتها .

فالأبطال الرئيسيون فى المسرحية إذن يعانون من مشـكلة إنسانية لا علاقة لها بمعادلة الجنس والمال ، ومشـكلتهم الأولى هى مشكلة الملل الذى ينتاب حياة الأزواج ويدفعهم فى كثير من الأحوال إلى ازدواج العواطف وازدواج السلوك بإقامة ذلك المثلث الأبدى كما يسميه الأوروبيون .

هذه مشكلة إنسانية جديرة حقا بالمعالجة الفنية لأن لها أغوارا وأبعادا تمس حياة الإنسان فى كل زمان ومـكان وقد عالجها رشاد رشدى حقا فى مسرحيته « لعبة الحب » وعالجها حقا بما يتمشى مع مـكارم الأخلاق حين جعل الزوجة المجنى عليها تلقى خطبة رنانة فى المثل العليا قبل أن تخرج من بيت الدمية وينسدل الستار الأخير على خروج نورا من بيت النفاق فى مسرحية إبسن العظيمة ..

وهذا ما قصدت إليه حين قلت إن رشاد رشدى قد اهتدى إلى عرق من عروق الذهب وسط هذا الركام من الأتربة والقاذورات الـكثيرة ، ولـكنه لم يحسن الاستفادة منه لشدة انشغاله بسفاسف الجنس والمال على كل مستوى . ولو أنه ركز تجربته الفنية حول هذه الأزمـــة الروحية والجسدية التي اجتاحت بيت نبيلة لأتى لنا بمسرح عظيم . وكلما تذكرت براعة رشاد رشدى فى إقامة البناء المسرحى وإحكامه وتذكرت كيف بددها على سفاسف وشخصيات كاريكاتورية بولغ فيها ولم تعرض إلا من سطوحها ذهبت نفسى حسرات على هذه الموهبة الفنية الحقة المضيعة ثمارها بين نداء الجنس وبريق المال .

عيلة الدوغري

من أشكال الدراما المعروفة التراجيديا أو المأساة وهى تقوم على الصراع المسرحى المتأزم الذى ينتهي بالكارثة ومنها الكوميديا أو الملهاة وهى تقوم على نقد الحياة الساخر وتنتهى بحل كل تعقد وزوال النقائص والمتناقضات وانتصار الحياة وهناك شكل ثالث معروف هو خليط من هذه وتلك، ويسمى بالترا جيكوميديا التى تتحرك فى ظل المأساة وتتأزم فيها الأمور إلى الحد الذي ينذر بالفاجعة، ولكنها لا تلبث أن تنفرج وتنتهى إلى الحل السعيد . والذى يقدمه لنا نعمان عاشور فى (عيلة الدوغرى) نوع رابع لم يعرف بعد فى تاريخ الدراما ... يجوز أن نسميه بالكوميتراجيديا أو المأساة المرحة التى تتحرك فى جو من اللهو والسخرية والدعابة وكل هذه الخصائص التى تميز الملاهى، ولكن خيوط الكارثة تتجمع فى نهاية المسرحية فلا يسدل الستار إلا على قمقمة انهيار عظيم .

ولقد استلفت نظرى تواتر هذه الظاهرة فى أدبنا المسرحى المعاصر، ولكنها لم تبلغ مبلغا صارخا إلا فى مسرحية نعمان عاشور الأخيرة هذه (عيلة الدوغرى). رأيتها فى (لعبة الحب) لرشاد رشدى حيث تنتهى هذه الكومديا بانهيار البيت على من فيه . ورأيتها فى (السبنسة) لسعد الدين وهبة حيث نجد (قوى الشعب العاملة) تنتظر فى محطة الكوم الأخضر لتشحن إلى القاهرة حيث تنتظرها زنزانات السجون أو مستشفى المجاذيب . وها هى ذي الآن أوضح ما يكون فى (عيلة الدوغرى) لنعمان عاشور حيث تقفل الدائرة الدرامية على تفكك هذه الأسرة التى اختارها المؤلف لتمثل الطبقة المتوسطة الصغيرة، ولا يبقي على المسرح إلا الطواف رمز الشعب، عملاقا يملأ المسرح بظله الجسيم حقا، ولكنه فى نهاية الأمر عملاق حزين، يطرح علينا مشكلة تبقى بغير حل فى هذا العمل الفنى الجميل.

فمسرحية (عيلة الدوغرى) لنعمان عاشور تصور ماجرى لأفراد هذه الأسرة

الصغيرة وملحقاتها ؛ وكيف اقتتلوا اقتتالا سخيفا حول بيع أنصبتهم فى بيت الأسرة الذى ورثوه عن أبيهم ، وكيف تصادمت مصالحهم وعقلياتهم و شخصياتهم تصادما يدعو إلى الضحك والسخرية فصلين كاملين . وبدلا من أن تحل الأمور المعقدة فى الفصل الثالث و يعود كل ابن ضال ليقيم عماد الأسرة من جديد، نرى عقدهم ينفرط نهائيا فيذهب كل وجهة غير وجهة الآخرين بعد أن يقسم أن قدميه لن تطأ بيت الأسرة مرة أخرى . حتى الطواف العجوز خادم الأسرة الأمين الصبور لا نعرف مامصيره بعد هذا التخلى الأعظم الذي شارك فيه الجميع .

فنحن مع أسرة من الطبقة المتوسطة الصغيرة هى عيلة الدوغرى ، قوامها ثلاث أخوة وبنتان الإخوة هم سيد و مصطفى وحسن ، والأختان هما زينب وعيشه ، ومن حول هذه الأسرة ارتباطاتها الطبيعية ، فهناك كريمة بنت الخال اليتيمة الفقيرة الجاهلة التى تزوجها مصطفى، الابن الأوسط ، منذ سنوات طويلة وفقا للتقاليد لكى (يلم) قريبته اليتيمه الفقيرة . وهناك أحمد افندى باشكاتب فى مصلحة حكومية أوشىء من هذا القبيل ، وهو زوج الأخت الكبرى زينب، وهناك الفتى سامى، الموظف الصغير المتودد للأخت الصغرى عيشه ، وصلته بالأسرة تقليدية فهو ابن الرجل الماكر العجوز أبو الرضا شنن الذى كان يعمل لسنوات طويلة كاتب حسابات فى فرن كان يملكها مؤسس الأسرة الراحل ، الدوغرى الأب قبل أن تحل به الكارثة فيحترق فرنه و يفلس تماما ويموت حزينا مدينا ، وينتقل أكثر عقاره لهذا الماكر العجوز الحريص على الدرهم والسحتوت الذى انتفع من كارثة الأسرة فاشترى ما باعت بمدخراته ومع كل هؤلاء خادم الأسرة الطيب ، عم على الطواف وهو شيخ طاعن فى السن قارب الثمانين ، عاصر أسرة الدوغرى فى كل أطوارها فى مولدها وازدهارها وانهيارها ، فأصبح جزءا لايتجزأ منها بدأ ، حياته معها شابا يوزع خبز الطابونة كل يوم على الزبائن ، و يرافق أولاد الأسرة إلى المدارس

يحمل من يحمل على كتفيه ، ويقود من يقود فى يديه ، فهو المقابل الذكر للدادة الأسطورية ، مربية الأسرة العجوز ، وهو كالدادة أيضا شاهدنا الوحيد على ذلك الولاء الغريب الذى يسكنه الرقيق لمولاه وذاك الحب العميق الذى يسكنه المولى لرقيقه فى عالم ليس فيه موالى ولا رقيق ، وإنما هى ترسبات القيم الماضية من عهد الإقطاع لاتزال تظهر كالأشباح فى عصر الأفران والانتهازية والدكتوراه والمباريات الأولمبية . والطواف هو بطل المسرحية الحقيقى : تبدأ به وتنتهى به وينشر ظله الجسيم على كل فصل من فصولها ، وهو الشيء الوحيد الحقيقى فيها وسط كل هذا الزيف والأنانيات المتصارعة . الطواف هو رمز الشعب ولو أن نعمان عاشور سمى مسرحيته « مأساة الطواف » بدلا من أن يسميها كوميدية « عيلة الدوغرى » لوجد عمله ما يبرر ذلك .

وأوضح ما فى عمل نعمان عاشور شيئان : الأول أن أكثر شخصياته متميز له أبعاده الفردية الكافية التى تجعل من هذه الشخصيات كائنات عضوية حية وليست مجرد نماذج عامة أو أنماط أو قوالب أو « أقنعة » تقليدية كما يقولون فى لغة المسرح . والثانى هو خلو نعمان عاشور رغم احترافه للواقعية ، من كل تفلسف أو قضاية مجردة أو « نظريات » يبسطها أمام الجمهور بسطا كما يفعل الواعظ فى خطبه المنبرية ، فهو منغمس فى التجربة الانسانية المحض ، شخصية وسلوكا ، فإن كان فى عمله « فكرة » اجتماعية أو هدف أو رسالة ، فهى تخرج من باطن العمل الفنى كله ، وليس من مناقشات أبطاله . وهاتان الظاهرتان فى أدب نعمان عاشور تجعلانه من أقرب كتابنا فهما لمهمة الفنان وإحساسا بوظيفة الفن ومنهجه ، وهما تنقذان أعماله الفنية من الضياع رغم كثرة أخطائه المسرحية وميله إلى التعجل والإهمال وإرضاء أعلا التياترو كما يقولون .

الأخوة الثلاث ثلاثة شخصيات مميزة ليس فقط كل منهم عن الآخر ،

وهو أضعف الإيمان المسرحي ، ولكن عن بقية من حولهم من أناس ، فكل منهم حي بالحق الطبيعي . وكذلك الأمر مع الأختين ومع ابنة الخال اليتيمة كريمه . فالأكبر وهو سيد ، كان عميد الأسرة بعد وفاة الوالد وهو رجل طيب محدود التعليم ، تعلم صنعة الخياطة ليقوم على إخوته ، وقد ضحي من أجلهم الكثيرمن راحته وسعادته فحرم نفسه من الزواج لينقطع لتربيتهم حتى فاته القطار ولو أن نعمان عاشور وقف عند هذا الحد فى رسم شخصية سيد لرسم لنا قناعا تقليديا للأخ المضحى من أجل إخوته ، ولكن نعمان عاشرر يصور لنا جوانب أخرى من شخصية سيد هذا لاتسر كثيرا ، فهو ، وهو القيم على الأسرة العارف بمسئولياتها ، ضعيف متلاف بدد كل ماورثه من مال على الخمر والنساء، فلما نضب كل معينه أصابه هوس دينى فاعتزل الناس فيما يسميه « الخلوة » ، لاعمل له إلا الصوم عن الطعام ، وعن الكلام ، وعن العمل من أى نوع كان وانتهى أمره بأن أصبح يعيش عالة على الأخ الأوسط مصطفى الدوغرى الذى مهدله كل أسباب التعلم والترقى حتى غدا مدرسا يحمل شهادة الماجستير ويعد العدة للحصول على الدكتوراه ويأمل فى مستقبل عريض . والجميل فى شخصية الترزى سيد أن عيوبها الكثيرة لا تغض من طيبتها الأصيلة وأن سلبيتها المطلقة وخلوها من النفع لأى إنسان حتى لصاحبها ، لا تعمينا عما قدم من تضحيات سابقة فى سبيل صيانة الأسرة كذلك الجميل فيها أن وجوهها الإيجابية لا تعمينا عن وجوهها السلبية الحقيرة . وهكذا نقف نحن من سيد موقفا حائرا،لا نعرف أنحبه لطيبته وولائه لإخوته أم نبغضه لسلبيته المطلقة ورفضه بتاتا أن يعمل مايفيد أو مالايفيد . حتى حين أخذت سيد عزة النفس وقرر أن يعود إلى صناعة الخياطة بعد سنوات طوال من العكوف على الملذات أو الاعتكاف فى خلوة المتصوفين اكتشف أن كل ما تعلمه من فن لم يعد فيه نفع لأن الزمان غير الزمان والأذواق

غير الأذواق ، فذهب ينعى فساد التطور بدلا من أن يحاول اللحاق بفن التزية الجديد . كذلك الأمر فى أصغر الإخوة وهو حسن الدوغرى كابتن الكرة ، نجده مثلا للتلميذ « الهايف » الذى يترك المدرسة ليحترف الرياضة ، ولا يستحى من أن يعيش عالة على أخيه المدرس مصطفى ، نجده فى الوقت نفسه مثلا للطيبه وأكثر الإخوة عناية بالطواف العجوز وتعلقا به وسخاء عليه ، فلا نعرف أنحب فيه طيبته أم نبغض فيه هيافته . كذلك الأمر مع الأخت الكبرى زينب نجدها ثرثارة إلى حد يخدش الأذن سليطة إلى حد يخدش النفس محبة للتسلط على الرجال ولا سيما زوجها الباشكاتب « الخريج » أو « شرابه نخرج » ولو أن نعمان عاشور وقف بها عند هذا الحد لخرجت من يده نمطا أو قناعا للزوجة الشرسة ولكنه أتم بناءها فجعلها دائمة السعى فى مستقبل الأسرة ، فهى تستخدم كل هذه الصفات المرذولة لاصطياد الفتى سامى عاشق أختها الصغيرة عيشه زوجا لهذه الأخت وحمايتها من براثنه خشية أن يغرر بها .

وهذه هى موهبة نعمان عاشور الحقيقية فى تصوير الشخصيات ، فهو يصور الناس على حالهم ، ندر أن تجد بينهم من هو شر صراح أو خير صراح. يصورهم مزيجا من الخير والشر ومن القوة والضعف ومن الغيرية والأنانية وهذا هو فهمه للواقعية ، وهو فهم أسلم ما يكون فى حدود الواقعية الفردية . حتى الأخ المدرس مصطفى الدوغرى ، نبغضه ونحتقره لانتهازيته وتكالبه على المركز والمال وميله إلى الخسة لضعف إحساسه بواجباته نحو الغير ، فهو لا يعيش إلا لنفسه . وحين يتخلى عن زوجته اليتيمة الفقيرة كريمه بنت خاله ، ليتزوج من فتاة عصرية هى أزهار تناسب مركزه الجديد نحتقر فيه نذالته ، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نجد لسلوكه مبررا . لأننا نعلم أن استمرار التعايش بين كريمه الأمية التى لا تحسن شيئا

إلا اخلاصها لزوجها وهذا الشاب المتعلم الصاعد فى المعرفة والحياة لا يستقيم مع منطق الأمور .

ولست أقصد بهذا أن نعمان عاشور قد نجا من الأنماط أو الأقنعة تماما فى مسرحيته فمصطفى الدوغرى نفسه يكاد أن يكون نمطا للمثقف الأنانى الانتهازى ولولا أننا نفهم وجهة نظره فى طلاق كريمة لما وجدنا فيها صفة واحدة تدل على خصوبة شخصيته والباشكاتب أحمد أفندى زوج زينب السليطة ، نموذج بذىء أبدأ ما يكون للزوج الخرنج بكل أبعاده التقليدية التى نجدها فى أتفه أعمال الفودفيل وكاتب الحسابات الماكر الجشع العجوز أبو الرضا شنن هو أيضا قناع تافه أتفه ما يكون لكاتب الدائرة الماكر الجشع العجوز الذى يثرى من ضعف مخدومه وسوء ظروفه و إفلاسه ، فإن وجدناه فى مسرحيات الريحانى قبلناه فى حدود الفودفيل ، ولكننا نرفضه كالشخصية متقنة البناء فى الكوميديا العالية . وأتفه هذه الشخصيات كلها شخصية الفتاة أزهار خطيبة مصطفى العصرية التى لم ترق حتى إلى مستوى الكاريكاتير فكل مقومات الفتاة العصرية المتعلمة فيها هى أن تتأفف على المسرح وتقول مائة مرة « من فضلك ... من فضلك ... من فضلك » وتلقى عبارات فرنسية تقليدية . أما الفتى سامى الموظف الصغير الشاعر ، فهو خامة طيبة وخصبة ، وهو مزيج من الانتهازية و بيع الكلام للوصول إلى مراميه ومن القدرة على عمل الخير والإحساس بالحب الصادق ، ولكنه مرسوم فى عجلة واضحة فهو لم يتجاوز مرحلة الخامة الطيبة الخصبة .

والذى يبقى بعد كل هذا هو الطواف هو بطل المسرحية . وإذا كانت سائر الشخصيات مرسومة بفرشاة الرسام فإن الطواف وحده منحوت بإزميل المثال هو يقف كالمارد الجسيم الماثل الذى يسقط ظله على كل شىء فيلونه ، وهو من الناحية الإنسانية العنصر الإنسانى المضاد لكل هذه الدوامة من الأنانيات

الفردية الصغيرة المبعثرة المتصارعة على لاشيء ، هو القوة الحقيقية الوحيدة الحافظة في أسرة الدوغري المفككة التي تسير حثيثاً إلى انفراط العقد والضياع في فقاعات الفردية المطلقة ، ومن خلال هذه المقابلة الرهيبة أو « الكونتراست » العميق تزداد حدة أزمة آل الدوغري في أعيننا ويتجسم أمامنا تفسخها ، وهذه أمكر حيلة فنية لجأ إليها نعمان عاشور فدل على أنه فنان صادق يعرف أصول فنه .

أما الطواف فمشكلته بسيطة غاية في البساطة وخطيرة غاية في الخطورة في وقت واحد . هو قد جاء إلى الدنيا مع مجيء الإنجليز إلى مصر ، أي منذ قرابة ثمانين عاماً ، جاء إليها حافياً ، وهو يوشك أن يخرج منها حافياً ، وليس للطواف إلا حلم واحد وهو أن يشتري له أسياده أو مخدوموه حذاء يلبسه . وقد تجددت فيه هذه الرغبة أو لعلها ولدت فيه في هذه الأيام الأخيرة ، مع هذه اليقظة الشعبية الكبرى التي نراها من حولنا ، أما أبناء هذه الأسرة المنقسمة على نفسها فلا يحفلون به ولا يأخذون رغبته مأخذ الجد ، حتى لاعب الكرة حسن وهو أشدهم حنواً عليه ، يتندر من انتظار الطواف طول هذه السنوات حافياً ، فلا يفكر في لبس الحذاء إلا وهو يقترب من القبر ، ويرى أنه أولى بالطواف أن يخرج من الدنيا حافياً ما دام قد جاءها حافياً . وتحت إلحاف الطواف يعده حسن بتحقيق أمنيته حين يقبض أول مرتب له ، وفي آخر المسرحية يبر حسن بوعده ، ولكن كما أن المثل الشعبي يقول إن « قليل البخت يلاقي العظم في الكرشة » كذلك يكتشف الطواف قليل البخت أن الحذاء أضيق من قدمه بل ونكتشف نحن أنه ليس في الدنيا كلها حذاء بمقياس قدمي الطواف الجسيمتين ، ولا يبقى إلا أن يفصل لقدميه حذاؤه تفصيلا ولكن أبناء هذه الأسرة الشقية المنقسمة على نفسها اللاهية بسفاسف الأمور منشغلة عن الطواف وحذائه بمشاكلها التافهة وهكذا تنتهي المسرحية في جو من المأساة الغبية ، يتفكك أفرادها فرداً فرداً ويخرجون الواحد بعد الآخر من بيت الأسرة ، ولا يبقى إلا صوت الطواف

يقول معاتباً بعد أن استيقن من أنه سيخرج من الحياة حافيا كما دخلها حافيا : « الله يسامحك يا حسن ... » ثم يلتفت الطواف إلى الجمهور ليعمم عتابه قائلا : « الله يسامحكوا كلكم .. » فنحس أننا جميعاً شركاء فى المسئولية ، وأن كلا منا ينتسب من قريب أو بعيد لهذه الأسرة الشقية ، عيلة الدوغرى ، اللاهية بمشاكلها التافهة وبسقيم المنافع عن واجبها نحو هذا الخادم الأمين الصبور الذى أفنى عمره كله فى رعايتها ، كل منا يعيش فى خلوته مثل الأسطى سيد أو حبيس أنانيته مثل الأستاذ مصطفى أو عبد أطفاله وأثاث بيته مثل زينب أو مع مدخراته مثل أبو الرضا أو بين فخاخه وحبائله التى امتزحت فيها الانتهازية بخيال الشعراء مثل سامى وعيشة .

ولن أستطيع أن أكتم عن نعمان عاشور أنى بعد أن فرغت من الفصلين الأولين من مسرحيته حزنت حزناً شديداً على موهبته المضيعة بين عقدة أشد تعقيداً مما ينبغى وحوار خفيف لا وظيفة له إلا تعقيد العقدة أو إضحاك الناس بساذج الفكاهة ، حتى أوشكت ملامح شخصياته المرسومة أكثرها بقوة ووضوح أن تختفى وسط هذا الهرج الكثير ، وحتى أوشك جوهر المسرحية أن يضيع أيضاً وسط هذا الهرج الكثير . ولكنى لن أستطيع أن أكتم عنه أيضاً أنى ما أن فرغت من الفصل الثالث والأخير حتى سطعت على موهبته ، بل وسحرتنى وتملتنى فوقفت كالمأخوذ : فقد استطاع فى هذا الفصل الأخير أن يجمع كل خيوطه المتناثرة المبعثرة التى كانت تطير فى الهواء من غير طائل واتخذ كل شىء معنى عميقاً وأبعاداً تهز النفس والعقل ، فلم يعد الأمر كما بدا أولا صورة تافهة لأسرة تافهة، بل أمسى مشكلة إنسانية خطيرة هى انعزال كل منا داخل نفسه وانطواؤه على مصالحه أو وجهة نظره وعجزنا فى قمة اللاانفصام الذى تنتهى به « عيلة الدوغرى » أن نجد شيئاً مشتركا يربط ما بيننا . وقد أوضح نعمان عاشور بالسلوك المسرحى

لا بطنان الألفاظ أننا نحن أبناء الطبقة المتوسطة رغم علمنا وفرص الحياة الكثيرة المفتوحة أمامنا قد فقدنا تلك الملكة الإنسانية العظيمة التي لا نجدها إلا في الطواف والملايين الكثيرة من أبناء الشعب البسطاء ملكة الولاء في صمت والخدمة في صمت و « الارتباط » مدى الحياة على وفاء لقيم أخلاقية عليا بادت أو كادت تبيد ، وإذا بنعمان عاشور يدخلنا في عالم تداخلت فيه الحقيقة والأحلام ويتداخل فيه الواقع المرير والمثل العليا ، عالم يذكرنا بعالم قومسيونجي آرثر ميلر الذي اكتشف آخر الأمر أنه يخدم سيداً بلا ذاكرة ويعيش في حضارة لاتعرف أواصر الإنسان بالإنسان ، فبين طواف نعمان عاشور وقومسيونجي آرثر ميلر شبه عظيم من حيث التكوين النفسي والأوضاع الاجتماعية رغم اختلاف البيئة والتفاصيل .

أما الفرقة القومية التي قدمت هذا العمل الأدبي فقد كانت في المستوى العالي الذي تعودناه منها ، والمخرج عبد الرحيم الزرقاني في ظني قد أجاد تفسير النص حين أكد ما فيه من معان تراجيدية . أما شفيق نور الدين فقد أكسب شخصية الطواف أعماقاً ليس يسيرا بلوغها بأي فهم آخر فهذه الشخصية الدقيقة التي كان يمكن أن تفلت من مفسرها إذا لم يكن فناناً أصيلا كذا توفيق الدقن (سيد) وملك الجمل (زينب فقد أبديا من الانضباط الفني مما جعل كلا منهما ينقذ الشخصية التي يمثلها من تقاليد الفودفيل الجاثمة على صدر المسرح المصري ، وإذا كان كمال حسين (مصطفى) وعبد المنعم سليم (حسن) وناديه السبع (كريمة) ورجاء حسين (عيشة) قد أتقنوا كل الاتقان ، فقد كانت مهمتهم يسيرة لأن كل شخصية من هذه الشخصيات قد خرجت واضحة أتم الوضوح من يد مؤلف المسرحية . أما الباقون فقد كان ترددهم أو مبالغتهم من سوء رسم الشخصيات ، فليس عليهم ذنب يلامون عليه .

القضية

« عبده : علشان ما يبقاش حرامى لازم يعيش شريف . علشان يعيش شريف لازم يشتغل . علشان يشتغل لازم يلاقى شغل . علشان يلاقى شغل لازم يبقى الشغل موجود . علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه . علشان المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه . هى دى القضية »

(لطفى الخولى) .

مسرحية « القضية » التى كتبها لطفى الخولى ومثلتها الفرقة القومية هى ثالث إنتاج أدبى لهذا الأديب الشاب الذى بدأ حياته الأدبية بمجموعته القصصية « رجال وحديد » ثم اتجه إلى المسرح فكتب كوميديا « قهوة الملوك » التى مثلت بنجاح منذ سنوات ثم أخرج لنا بعدها كوميديا « القضية » التى عرضت على المسرح القومى .

وقد اقترن اسم لطفى الخولى فى الأدب المصرى الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركن من أركانها يحسب حسابه : وإذا كانت هذه الحركة الواقعية قد انكمشت فى السنوات الأخيرةفأخلت الجو لذلك الإحياء الرومانسى الذى تحدثت عنه كثيراً ، فإن ظهور كوميديا « القضية » يدل دلالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت وإنما انزوت لأسباب طارئة ، كما يدل دلالة قاطعة على أن جذور الواقعية فى أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن تقتلعها الرياح . فقد أثبت لطفى الخولى فى « القضية » أنه يسير بخطى حثيثة نحو النضج الفنى كما أثبت أن حساسيته الواقعية تزداد عمقاً وإدراكا .

وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا « القضية » للطفى الخولى هى فكرة الأدب الهادف كما يسمونها فى بلادنا . أو الأدب ذو الرسالة كما يسمونه فى البلاد الأخرى وهى فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه ، وبالمصير الإنسانى بوجه عام ، وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد .

وقد عرفت الآداب العالمية الأدب ذا الرسالة فيما خلا من العصور كما عرفت فكرة الالتزام ، ولكنها لم تعرف الواقعية الاشتراكية والالتزام الاشتراكى إلا فى العصر الحديث .

و « القضية » كما يدل اسمها ، شىء له علاقة بالقانون وبحكم القانون ولكن لطفى الخولى استغل بمهارة واضحة موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانونى والمستوى الاجتماعى ،فظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحقيقتها قضية تعرض أمام الرأى العام .

أما موضوع هذه القضية فهو الصراع بين عقليتين فى مجتمع واحد والصراع بين جيلين فى بيئة واحدة ، أو هو فى حقيقته صراع بين فكرتين « الفكرة الإصلاحية » و « الفكرة الثورية » وبالفكرة الاصلاحية يقصدلطفى الخولى، كما يقصد كل الناس ، محاولة تغيير المجتمع دون الإخلال بإطاره العام ودون المساس بجذور الحياة الاجتماعية،وتتمثل هذه الفلسفة فى الإيمان بالقانون و بالعدالة و بالفضائل الأخلاقية وبعامة ما يمكن أن نسميه القوى المحافظة فى المجتمع ، والاعتقاد بأن سيادتها كفيلة بأن تخرج المجتمع مــــن الفوضى و بأن تنقذه من التفسخ .

وبالفكرة الثورية يقصد لطفى الخولى كما يقصد كل عارف بالفكر السياسى والاجتماعى محاولة تغيير الأسس التى يقوم عليها المجتمع ذاته باعتبار أن الجذور الفاسدة لا يمكن أن تنبت نباتاً صالحاً مهما أجرينا عليها مــــــن التطعيم والتهجين .

وقد استخدم لطفى الخولى للتعبير عن هذا الصراع رمز الوردتين . فالوردة البيضاء فى يد الكهل الإصلاحى رمز للاصلاحية ، والوردة الحمراء فى يد الشاب

الثورى رمز للثورية ، فنحن إذن فى حرب الوردتين . ولقد يوحى استخدام هذين الرمزين بإقامة المقابلة بين فكرة التطور السلمى وفكرة الثورة الدموية ؛ ولكن سياق الكوميديا يدل على أن الوردة البيضاء هى التعبير الطبيعى عن هدوء الكهولة وليمفاويتها وأن الوردة الحمراء هى التعبير الطبيعى عن فوران الشباب وحيويته الدفاقة التى تصبغ ربيع الحياه بفاقع الألوان . وبئس شباب لا تضرج وجنته وتضرج غرامه حمرة الورود ، وبئست كهولة من لم تصف نفسه ولم يصف حبه كصفاء الوردة البيضا . فالرموز إذن هى من دورة الطبيعة ذاتها ونحن نقبلها كما نقبل المقابلة بين ثلوج الشتاء وألوان الربيع .

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما حوادثها فتدور فى ركن متواضع من أركان القاهرة بين أسرتين متجاورتين فى منزلين متقابلين يملكهما رجل طيب فى الأربعين من عمره هو الأستاذ منجد بطل المسرحية الإصلاحى الذى يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من فساد إنما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وأن السبيل الوحيد لإصلاح الخلق هو تطهير النفوس والتسلح الخلقى والأستاذ منجد يثق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ويعتقد أنه ما من مظلوم رفع ظلامته إلى القضاء إلا ووجد النصفة عند بابه وما من آثم سيق إلى ساحة العدل إلا ولقى ما يستحقه من عقاب .

وهو كلما ووجه بقضية من قضايا الانحراف الاجتماعى كعاطل يسرق أو بغى تبيع جسدها ندب ضيعة الأخلاق فى البلاد ونادى بمزيد من التسلح الخلقى وقد ورث إيمانه المطلق بعدالة القانون وبمكارم الأخلاق وبالاستقرار الاجتماعى عن أبيه الذى كان مستشاراً فى السلك القضائى ، أما سكان بيته فهم من ناحية .. أسرة ثابت أفندى عاشور وهو موظف بالمعاش تجاوز الستين محافظ عنيد يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد كتعليم الفتاة أو اختلاط الفتيان بالفتيات ،

وهو يعيش مع زوجته وابنته نبيلة التى تدرس التجارة بالجامعة على كره منه ولولا ضغط المعارف والأصدقاء لاحتجزها فى داره قبل أن تتم تعليمها. وسكان البيت الآخر المقابل هم أسرة مسعود أفندى ، وهو موظف بإحدى الشركات فى الخمسين من عمره ، يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهائى الطب فى الجامعة . ولا نعرف لمسعود افندي أو لزوجته شخصيةواضحة إلا أنهما والدا هذا الفتى عبده الذى نعرف عنه أنه أحد أولئك الشباب الكثيرين الذين كانوا يضطلعون يومئذ بمسئولية تغيير النظام الاجتماعى ، فهو إلى جانب دراسته للطب فتى من فتيان الثورة الكامنة وهو عضو فى منظمة « تحرير الوادى » .

ويحدث بين الأسرتين الشيء المنتظر فنرى الفتى عبده يحب الفتاة نبيلة بنت الجيران ، ويلتقيان فى الخفاء ما أمكن ذلك متخذين من رحلات الجامعة العلمية ستاراً للقاء العاشقين ، وهما فى الحقيقة يتناجيان ويحلمان معاً بالمستقبل السعيد فى جزيرة الشاى بجنينة الحيوانات ونرى الفتى عبده كلفا بالورد الأحمر يقطفه ويهديه إلى فتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الأستاذ منجد على ما بينهما من غرام برىء ، فلا يرى فيه بأساً ويتستر عليهما ، ولكنه يذهب يعلم الفتى عبده أن سحر الورد الأبيض يفوق فتنة الورد الأحمر . ونشاهد الأستاذ منجد فى مواقف عديدة مع الفتى عبده يتجادلان فى معانى الحب وفى أمراض المجتمع وفى غير ذلك مما يتجادل فيه الناس ، فنعلم أن منجد لا يهتز فقط بصفاء الورد الأبيض ولكنه يؤمن أيضاً بالصفاء الاجتماعى الذى تصفو فيه النفوس والأخلاق وينشر فيه القانون لواءه الأبيض على كل أبناء الوادى أما الفتى عبده فيهزأ فى رفق من مثالية هذا الحالم الذى يستمسك بمثل عليا لا وجود لها إلا فى رأسه ناسيا أن لشرور المجتمع جذوراً عميقة فى الكيان الاجتماعى نفسه وأنه لا سبيل إلى إزالة هذه الشرور إلا باقتلاع الجذور،ولا سبيل إلى اقتلاع الجذور إلا بتغيير الكيان الاجتماعى من أساسه

وتجرى بين الأسرتين خاطبة شابة داهية مكتسحة الشخصية فتأتى للفتاة نبيلة بعريس ثرى مسن أتلفه الروماتزم وكل بصره وسمعه بفعل الشيخوخة وليس فيه ما يزكيه إلا قربه من حافة القبر الذى يبشر بموت عاجل يترك من ورائه ثروة ضخمة لأسرة ثابت أفندى الرقيقة الحال العاجزة بسبب ارتباكها المالى عن دفع إيجار البيت شهورا وشهوراً . ويفرح ثابت أفندى وزوجته بهذا العريس ، وهو الأرناؤوطى بك ، وهما لا يعلمان بأن زهرة الحب قد تفتحت فى قلب بنتهما نبيلة لجارها الفتى عبده . أما نبيلة فتقابل هـذا العرض باشمئزاز ، ما وسعها الاشمئزاز فى بيت قامت أركانه على مراعاة التقاليد .

ثم يحدث ما ليس فى الحسبان . فالأرناؤطى العجوز فى حرصه على مشاهدة عروسه المقبلة يتعقبها فى سيارته أثناء رحـلة من رحلاتها « العلمية » مع فتاها ، فيجدهما فى جنينة الحيوانات يتبادلان حديث الهوى البرىء ويتبادلان الأحلام . كذلك تراهما الخاطبة سنية على هذه الحال فيجن جنونهما ، هذا لخيبة آماله وتلك خوفا على « أتعاب » مساعيها الحميدة . وتعرف سنية الغاضبة أهل نبيلة بما كان فتـكون الفضيحة ، وتثور أسرة ثابت أفندى على جار العمر مسعود أفندى وأسرته ويشتبك الجيران أقذع الـكلام وأخشنه مما يدخل تحت طائلة قانون القذف بل ويشتبكان بالأيدى ، ولولا تدخل الأستاذ منجد العاقل لتدهورت الأمور إلى ما هو أفظع . وينتهى أمر الجميع إلى قسم البوليس ثم إلى المحـكمة وتـكون « قضية » .

ويسعى الأستاذ منجد بين الأسرتين الصديقتين بما يعيد إليهما الود القديم ، ويكون الصلح . ولـكن الجميع يفاجأون بأن هذا الصلح بين ذوى الشأن لاقيمة له إلا بما يسقط الحق فى التعويض المدنى . أما الجنحة فقائمة نظراً للبدء فى إجراءات الدعوى . وتلعب نصوص القانون الجامد وجشع المحامى وبلاغة وكيل

النيابة دورها فى الحيلولة دون حفظ القضية . كل ذلك والأستاذ منجد ، حمامة السلام ذاهل مأخوذ بتطور الأمو إلى هذا المدى رغم قيام الصلح بين « الخصوم » فهكذا يسمون فى لغة القانون . و يعلق كل آماله باليوم المحدد لنظر القضية ليثبت للفتى عبده أن الدنيا لا تزال بخير وأن القانون لا يزال بخير .

وفى يوم المحاكمة يرى الأستاذ الطيب منجد ما يذهب ببقية عقله . يرى نماذج مما يجرى فى المحاكم تصدمه فى كل ما آمن به من قيم . وهو طبعاً لا يفهم أن « القانون حمار » كما يقول الإنجليز ، أى أنه جامد وقاطع كالآلة حيث مواده واضحة ومن آن لآن قائم على المتناقضات . يرى عربجياً فقيراً اسمه الطنساوى يغرم مرتين ، مرة لأنه فتح نافذة فى بيته دون ترخيص من مصلحة التنظيم ومرة لأنه أغلق هذه النافذة ذاتها دون ترخيص من مصلحة التنظيم . يرى هاويا بريئا من هواة الجنح يزج به القفص بتهمة النصب لأن محتالين من كتبة المحامين ابتزا مال الطنساوى وأوحيا بأنه المبتز . بل كاد يزج به هو أيضاً فى القفص لأنه أعرب عن دهشته لكل هذا الذى يجرى داخل المحكمة . بل أكثر من ذلك سمع المحامى البليغ يذكى نار الخصومة بين الجيران الوادعين المسالمين ، وسمع وكيل النيابة المتزمت ينادى بأنه ، وهو الممثل لضمير المجتمع فى ردع المتخاصمين مهما زعما بأن أسباب الخصومة قد زالت .

وهكذا انتابت الأستاذ منجد الإصلاحى هزة فى عقله وفى ضميره لا نعرف أنسميها اوثة أم يقظة ، فتملكته ثورة عارمة على القانون وعلى كل من لهم صلة بالقانون ، فاعتدى بالضرب على موظف عمومى هو المحضر أثناء تأديته لعمله فسيق إلى السجن وهو يهذى بكلام نصفه احتجاج على غباوة القانون ونصفه أحلام بمجتمع قابل كل الأزهار والرياحين وأناس أقوياء أصحاء تطاول هاماتهم السحاب ، مجتمع خال من فوضى الفوضى ومن فوضى القانون .

أما ثابت أفندى المحافظ فقد جاءته اليقظة من طريق آخـــر فحين زار الأرناؤطى بك بيته لأول مرة ليتقدم رسمياً لخطبة نبيلة ورآه رؤية العين أقرب إلى القبر منه إلى العريس ، يكاد لا يرى لضعف بصره ولا يسمع لضعف سمعه ؛ وحين تحقق من أن مقصد الفتى عبده كان مقصداً شريفاً هو الزواج ، أدرك أن السعادة ليست فى المال وطرد هذا العجوز المتصابى شر طردة ورضى بعبده زوجا لابنته .

أما العربجى الطنساوى فقد تركت المحاكمة فى نفسه أثرا لا يمحى ، فهو لم يفهم قط كيف يغرمه القانون على فتح النافذة ثم يغرمه على سدها وسار يتكلم ويهذى ويسأل كل من يستطيع أن يستوقفه : يا ناس ! أفتح النافذة أم أسدها فيأتيه الجواب الأخير من الأستاذ منجد والبوليس يسوقه إلى السجن ، أن يفتح النافذة ، ويهيب به وبأمثاله وبالحاضرين وبكل من له سمع وبصر : افتحوا النوافذ . . نعم افتحوها .

وهكذا خسر منجد الإصلاحى قضيته وكسب عبده الثورى قضيته وثبت للجميع أن « الإصلاحية » ، مثالية تعود على صاحبها بخيبة الأمل وأن الطريق الوحيد هو طريق « الثورية » التى تحل المشاكل الاجتماعيه حلا جذريا .

أما ثورية الفتى عبده فقد عرفنا منها فى المسرحيـــة أشياء كثيرة نظرياً أو بالسماع فغير أقواله الكثيرة فى هذا الموضوع لا نشهده فى موقف واحد أمامنا يمارس هذه الثورية وهذه الحلول الجذرية ، اللهم فى مناسبة واحدة توحى بغير شك بمناسبة عامة ، وهى علاقته مع نبيلة ، فقد رأيناه يضرب عرض الحائط بالتقاليد بل ويأخذ القانون فى يديه ويحل شئون القلب حلا جذرياً فيتزوج من نبيلة سراً بمهر إسمى ويفاجىء الجميع بالأمر الواقع ، وإن كنت أعتقد أنه مما يغض من ثورية ، هذا الإجراء أن عبده لم يلجأ إليه فى قمة الغليان بين الأسرتين بل

يلجأ إليه بعد أن صفت النفوس وتحول الجميع إلى جانبه يباركون هواه . بل أكاد أقول إن عبده قد تحول إلى « إصلاحى » كما تحول منجد إلى ثورى ولأننا لا نشاهد عبده طوال المسرحية يقدم على أى عمل ثورى فنحن نخرج بأثر واحد وهو أننا إزاء شخصية لم تدرس بعناية . شخصية تتحدث كثيراً عن الثورة ولكنها لا تثور .

كذلك شخصية الفتاة نبيلة شخصية ممسوحة ، وليس فيها من ملامح الثورية إلا قدرتها على أن تلتقى بحبيبها « خلسة » كما تفعل أى ست شابة لم تتعرض لهذا الشد والجذب بين صراع المبادىء المتعارضة ولست أرى ثورية فى الكذب على الآباء والأمهات والتستر برحلات الجامعة العلمية لتحقيق المواعيد الغرامية ، فهذا ما تفعله كل فتاة عاجزة عن الثورة وتحدى التقاليد ، اللهم إلا إذا كانت هذه المواعيد المختلفة هى المقابل الرمزى للعمل السرى الذى يلجأ إليه الثوريون أحياناً لتغيير النظام الاجتماعى .

أما بطل المسرحية الحقيقى فهو الأستاذ منجد المبشر بالإصلاحية ، وهو شخصية رسمت بعناية حقاً كما رسم تطورها نحو الثورية بعناية واضحة أيضاً ، ولكن تكوين هذه الشخصية يدفع إلى التأمل ولا أريد أن أقول أنه يدفع إلى التساؤل ووجه التأمل فى هذه الشخصية أن لطفى الخولى قد رسمه لنا مسلحاً حقاً بكل ما يجعل المرء إصلاحياً فى تفكيره ، فهو ابن مستشار عارف بالقانون ، وهو مدين للقانون برد ممتلكاته إليه وهو ميسور الحال فليس فى ظروفه بما يدفعه إلى التفكير الجذرى وهو أمين مكتبة تعود بمقتضى عمله حياة الهدوء والنظام كما تعود احترام العلم ، والمكتبة هى الرمز الذى يجمع بين نور الفكر واحترام التراث ، وهذا جوهر الإصلاحية . ولكن لطفى الخولى إذ جعله مالك هذين البيتين المتخاصمين إنما أراد بالوعى و باللاوعى أن يقول لنا أن الأستاذ منجد

هو صاحب مصر كلها بما فيها من تيارات متعارضة ، فما هذه الحارة التى نتحرك فيها إلا صورة مصغرة من بلادنا اختارها لطفى الخولى ليجرى فيهـا تصارع الأضداد فى مسرحيته . ومن يكون مالك هذين البيتين إلا الشعب المصرى ذاته فالأستاذ منجد عندى هو رمز للشعب المصرى كله ، الشعب المصرى المسالم المؤمن من أعماقه بأن للعدالة والقانون والنظام وما أشبهها مسحة من الألوهة وجوهراً من الدين . ولطفى الخولى إذ يجمل هذا المالك الأكبر مثلا فى الطيبة والتسامح والكرم الفطرى الذى يجعله يصبر على إيجار البيت شهورا وشهورا حين تحل الضائقة بهم بل ويدفع ديونهم خفية كأى فاعل خير ذى قلب نبيل إنما يريد أن يقول أننا شعب إصلاحى بفطرته وتراثه وليس بين ظهرانينا ما يدعو الفقير للثورة على الغنى ، ما دام رب البيت يتعاطف مع نزلائه كأنهم أسرة واحدة . فالثورة لا تأتى عادة إلا من تنافر الأضداد بدرجة تعز على التوفيق . فإذا نظرنا إلى الأسباب التى جعلت منجد يتحول من إصلاحى إلى ثوري ، وجدناها كلها أسباب ثانوية لا تبرر كل هذه الصدمة العنيفة ووجدناها كلها أخطاء قانونية بسيطة لا يعز إصلاحها .

وهذا ما يجعلنى أشك فى أن لطفى الخولى وهو المدافع عن نظرية ضرورة تحول الشعب المصرى من الإصلاحية إلى الثورية ، فى قرارة نفسه مفكر يؤمن بأن تصارع الأضداد فى بلادنا تخف حدته بسبب طيبة المصريين كلما وصل إلى نقطة الحرج وأن ما يصدمه فى القانون وفى فكرة العدالة السائدة هو ما يصدم الأستاذ منجد ويصدم الشعب المصري عامة وهو ما يراه من جمود القانون ومن شكلية العدالة . فهو إذن مفكر يطالب بتحقيق روح القوانين ويطالب بجوهر العدالة فإن وجد الروح ووجد الجوهر بدلا من هذه النصوص الجامدة القاطعة بل والمتناقضة أحياناً زال ما يصدمه فى العدالة والقانون .

انظر أيضاً إلى فكرته عن العلاقة بين « الخصوم » . فالخصوم عنده فى الواقع أحباء تربطهم روابط الجيرة والإخاء بقوة كأنها قرابة الدم ، ولئن ثار بعضهم على بعض ولو لسبب عزيز كاختطاف عبده لنبيلة فما هى إلا ثورة مؤقتة لا تلبث أن تزول فإن سألت نفسك ماذا جد حقا فى المسرحية فألف القلوب بعد نفرة لم تر سبباً لذلك إلا غلبة هذا الحب الغامر وهذا التسامح الغامر الذى تميز به سكان مصر و به ذاب أكثر ما بينهم و بين طبقاتهم و بين شيعهم من متناقضات . فإن قلنا أن نبيلة هى مصر ذاتها التى انتشلتها الثورة من تقاليدها الغبية رأينا فى هذا « القبول الأكبر » المتمثل فى قبول آل ثابت أفندى للفتى عبده آية من آيات قبول المصريين للثورة رغم أنها جاءتهم بكثير من النظم والمعتقدات التى لم يألفوها .

أما وقد تكلمت طويلا عن هذا المضمون الفكرى والاجتماعى فى كوميديا لطفى الخولى « القضية » ، وقد كان خليقاً بى أن أطيل الكلام فى « رسالة » مسرحية ذات رسالة ، فإنى أجمل رأيى فى بنائها وسائر عناصرها الفنية فأقول أن « القضية » ثروة كبيرة أضافها لطفى الخولى إلى أدبنا الحديث فقد تجلت فيها ملكة ممتازة فى الحوار وفى الفكاهة الصادقة التى لا يداخلها الملال رغم إسراف المسرحية فى الطول . أما البناء فسليم فى جوهره ولا يشوبه إلا بعض التكرار هنا وهنالك أما الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل وهو الأستاذ منجد ، فقد بلغ منها لطفى الخولى حد الإتقان فى دائرة المدرسة المعروفة بمدرسة « الأقنعة الرومانية » تلك المدرسه التى لا تكترث بالكيان الفردى للشخصيات ولكن تعاملها معاملة النماذج البشرية بالتركيز على ما فيها من خصائص عامة تميزها فثابت أفندى نموذج للأب المحافظ المستسلم للتقاليد ، وزوجته نموذج للأم المصرية والارناؤطى بك نموذج للعجوز المتصابى ، والأستاذ حنفى نموذج للمحامى المحب

للشحان ، والطنساوى نموذج لابن البلد الساذج الذى لا يفهم « كوانين » الحكومة المعقدة . وعبده ونبيلة نموذجان للعشاق من الشباب ، وهكذا الباقون من عرضحالجية وشاويشية الخ . كلهم نماذج أو أنماط ممثلة لفصائلهم من البشر ، حتى سنية الخاطبة رغم شخصيتها المكتسحة نموذج للخاطبة التقليدية فى نوازعها وغاياتها وسلوكها .

كل هؤلاء أقنعة بالمعنى الكلاسيكى الدقيق ، وإن كان ينبغى على أن أضيف أن لطفى الخولى قد بلغ بمبدأ القناع حد الكمال فى شخصيتين من شخصياته هما ثابت أفندى عاشور والخاطبة سنية التى أكاد أقطع بأنها تجاوزت فى إتقانها شخصية الخاطبة فى كوميديا جوجول المشهورة : « الزواج » .

ولقد كنت أحب أن أتعرض لفن المخرج الأستاذ الزرقانى ولمجموعة الممثلين والممثلات الذين جسدوا المسرحية ولكنى أرجو أن أتناول جهود المسرح القومى فى مناسبة أخرى تكون أوسع مجالا .

الأقنعة الرومانية

وهذا هو الفارق الذى يميز المأساة من الملهاة فهذه تصور الناس أدنى من الواقع ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

(أرسطو)

من الرسالتين اللتين كتبهما المعلم الأول فى أصول الدراما بقيت واحدة وضاعت الأخرى . أما تلك التى بقيت فهى كتابه المشهور عن « فن الشعر » أو « البويطيقا » كما كانت تسميه العرب ، وهو الكتاب الذى شرح فيه أسس التراجيديا أو المأساة ، وأما تلك التى ضاعت فهى كتابه عن الكوميديا ، وهو الكتاب الذى شرح فيه أسس الملهاة أو المسرحية الهزلية .

ولقد كان ضياع كتاب أرسطو عن الكوميديا كارثة حقيقية فى تاريخ النقد الأدبى فلو قد عاش هذا الكتاب لكان حجر الزواية فى فلسفة الإنشاء الكوميدى ، بمثل ما أصبح كتاب أرسطو عن التراجيديا حجر الزاوية فى فلسفة الإنشاء التراجيدي . فما كل ما كتب عن أصول التراجيديا فى الألفى سنة الأخيرة إلا بمثابة هوامش وتعليقات وتفريعات من كتاب أرسطو العظيم أو بمثابة رد ودحض وهدم للأسس التى بنى عليها فكرة المأساة . وليس لفلسفة الكوميديا كتاب واحد بضع أسسها ويفسر قوانينها بمثل ما فعل كتاب « فن الشعر » للتراجيديا ، وإنما كل ما هنالك تأملات ، واجتهادات ينقصها الشمول الأرسطاطاليسى والنظرة الكتابية المتغلغلة إلى الجذور التى يتميز بها فكر المعلم الأول .

ومع ذلك فقد وردت فى كتاب أرسطو عن التراجيديا بعض عبارات عن الكوميديات تساعدنا على استنتاج موقفه منها استنتاجاً جزئياً ، مثل قوله

« إن الـكوميديا كما قلنا ، هي محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولـكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح . إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولـكن بغير إيلام » . وهو يقصد بهذا القول أن موضوع الـكوميديا هو وجوه النقص في الحياة والأحياء، لا تلك التي تنجم عنها الـكوارث الفاجعة ولـكن تلك التي تدعو إلى السخرية أو تلك التي تضحك ولا تؤلم .أما موضوع التراجيديا فهو وجوه النقص التي تترتب عليها المآسي . فالدراما إذن بنوعيها ، تراجيديا كانت أو كوميديا تتناول النقص الإنساني ، ولـكن النقص الإنساني إذا أدى إلى الفاجعة دخل في مجال التراجيديا وإذا أدى إلى السخرية دخل في باب الـكوميديا . وهذا ما حدا ببعض النقاد في العصور المتأخرة إلى القول بأن الـكوميديا ليست إلا تراجيديا صغيرة.فالخيانة الزوجية إذا أدت إلى كارثة كانت مادة للتراجيديا وإذا أدت إلى السخرية كانت مادة للـكوميديا ، كدفع رجل في الماء قد يثير الضحك منه إذا لم يترتب عليه إلا ابتلال ملابسه ، أما إذا تترتب عليه غرقه فهو يدفع إلى البـكاء عليه أو التأسي لمصيره . كذلك الحال في أكثر وجوه النقص الإنساني كالجشع أو الـكبرياء أو الغرور أو الغيرة الخ إذا انتهت بفاجعة فهي مادة للتراجيديا وإذا انتهت بالسخرية منها كانت مادة للـكوميديا .

شيء آخر ذكره أرسطو في « فن الشعر » عن طبيعة الـكوميديا ، وهو أنها تصور الناس « أحسن مما هم في الواقع » ، أما التراجيديا فهي تصورهم « أعلى مما هم في الواقع » . وهذا التمييز بين مقومات الشخصية التراجيدية ومقومات الشخصية الـكوميدية هام جداً ، لأنه ينفي كل صفات البطولة عن أبطال الـكوميديا .

وقد كان الممثلون في العالم القديم ، عند اليونان وعند الرومان ، يلبسون

الأقنعة . أما منشأ الأقنعة فغير معروف على الوجه الكامل ، ولكننا نعرف أنه فى المراحل الأولى من نشأة الكوميديا فى اليونان القديمة دخل فى تكوينها « الكوموس » ، الذى أخذت منه الكوميديا اسمها ، والكوموس أشبه شىء بمهرجان الكرنفال الذى يلبس فيه المحتفلون أقنعة وثياباً مختلفة ليستخفوا فى زى الحيوانات ، فمنهم من يمثل الطائر ومنهم من يمثل الضفدع ، ومنهم من يمثل التيس ، ومنهم من يمثل السمكة الخ ، ثم ينتهى المهرجان باحتفال عظيم يتزوج فيه أبناء أثينا من بناتها . وقيل إن الأقنعة نشأت فى مرحلة العبادة الطوطمية ، وقيل أنها كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس عبادة ديونيزوس ، إله الخمر والإخصاب .

وليس الذى يهمنا هنا هو منشأ الأقنعة فى الكوميديا أو فى التراجيديا ، ولكن الذى يهمنا حقاً هو ما آلت إليه وتطورت ، فقد أصبحت الأقنعة بتطور الدراما أقنعة إنسانية ، لا حيوانية ، وأصبحت تمثل شخصيات المسرحية مرتبطة بفكرة كتاب المسرح القديم عن تكوين الشخصيات فى المسرحية ، كما نجدها فى الأدب اليونانى وفى نقد أرسطو ، وفى مقارنتها بفكرة الرومان عن الشخصية المسرحية كما نجدها فى الأدب اللاتينى وفى نقد هوارس ، ونجد أن هناك اتجاهاً مطرداً فى الانتقال من الأدب اليونانى إلى الأدب اللاتينى نحو « تثبيت » أشخاص المسرح فى قوالب تقليدية واضحة جامدة بما يلغى الكيان الفردى للإنسان من حيث هو إنسان متميز عن غيره من البشر ، حتى نظرائه من أبناء بيئته أو حرفته أو طبقته أو ثقافته أو عمره أو جنسه أو ملته أو نوعه الخ . حتى أصبح الطابع المميز لشخصيات المسرح الرومانى أنهم « نماذج » أو « أنماط » بشرية واجتماعية ، تمثل بيئة أو حرفة أو طبقة أو ثقافة أو عمراً أو جنساً أو ملة أو نوعاً أو تكويناً نفسياً معيناً ، وأمكن تحجير هذه الشخصية فى

قناع يلبسه الممثل القائم بالدور معبرا عن هذه الخصائص العامة التى تتميز بها الشخصية . فالمعروف مثلا أن « المعلم » له عدة خصائص عامة ولوازم عامة يشترك فيها أكثر المعلمين سواء فى الكلام أو الحركة أو فى السلوك أو فى فهم الحياة . كذلك المعروف أن « الحماة » لها هيئة معينة ومنطق معين وسلوك معين فى تنظيم العلاقة بين بنتها وزوج ابنها ، فإن رأيت حماة خرجت عن هذا النمط المعروف لفتت نظرك بين الحموات . كذلك الأجنبى بلكنته المضحكة وكذلك الفشار المبالغ والشحاذ الباكى المتبكى والفارس القوى النبيل والعبد الرقيق الذليل والخادمة الخدوم والرجل الهرم العتيق الأفكار والمتملق المنافق والفتى الطائش المتلاف . كل هذه وغيرها أنماط أو نماذج إنسانية أو اجتماعية متكررة فى صفاتها العامة والتركيز على هذه الصفات المشتركة هو وراء فكرة القناع وهو الذى مكن من تجسيدها فى الأقنعة المسرحية . وقد نشأ هذا التصور لبناء الشخصية فى المسرح الرومانى ولا سيما فى كوميديات ترينس وبلوتوس حتى غدا القاعدة العامة أو ما يشبه القاعدة العامة ، وحتى أمكن أن يتطابق القناع والشخصية ، بل حتى غدت الشخصيات نفسها مجرد أقنعة نموذجية يمكن حصرها وعدها وحفظها فى مخازن المسرح أو فى الكواليس كما نفعل اليوم بالملابس والديكور .

هذه الفكرة عن بناء الشخصية نجدها أوضح ما تكون فى نقد هوراس العظيم الذى شرع للرومان كما شرع أرسطو لليونان . فهوراس حين تحدث عن بناء الشخصية المسرحية فى رسالته عن « فن الشعر » ٨.م إنما وصل بفكرة الأقنعة إلى حد الكمال ، فهو يقول :

« اصغ إلى ما أتوقعه ويتوقعه الناس معى . لو شئت أن تظفر بجمهور يحييك انبغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر ، فترد إليها الطبائع

التى تختلف باختلاف السنين . فالطفل الذى يعرف كيف يلثغ بالكلام ويضرب الأرض بقدم ثابتة يتوق إلى اللعب مع لداته ويتولاه الغضب ثم تبترد ناره لأتفه الأسباب ، متقلباً من ساعة إلى أخرى . والفتى الأمرد الذى تخلص من حارسه حديثاً يغتبط بالخيل والكلاب وعشب الحقول المشمسة ، مرن كالشمع فى يد من يسوقونه إلى الغواية ، نافذ الصبر مع ناصحيه ، ثقيل الخطو إلى العمل المنتج ، متلاف ، ملهوف حاد الشهوات ، سريع إلى هجران ما كان يحبه منذ هنيهة . أما قلب الرجل فساع إلى الصداقة والثراء ، طارحاً عنه ميوله الأولى ، عبد الوظائف ، يحذر إتيان شىء قد يتعب فى تغييره سريعاً ، أما الشيخ فتكتنفه متاعب جمة : يكد وينصب فى طلب الأشياء حتى إذا ظفر المسكين بها خشى الاستفادة منها ، أو هو يباشر كل شئونه بقلب واجف وحمية راكدة ، كثير التأجيل طويل حبال الأمل ، بطىء الخطو ، مسرف فى تعلقه فى المستقبل ، حذر ، كثير الشكاية يطرى أبداً أيامه الماضيات وعهد صباه شديد النقد للجيل الناشىء . إن ما أقبل من السنين ليجلب معه الكثير من المزايا وإن ما أدبر منها ليذهب بالكثير . وحصر انتباهنا لا يكون إلا بتقرير صادق للصفات التى تلازم كل سن وتلائمه . وبهذا لا ينبغى لك أن تضفى دور شيخ هرم على شاب أو دور رجل ناضج على غلام » .

وهذا الفهم لبناء أشخاص المسرح يقطع الطريق على كل محاولة لتصوير الإنسان من حيث هو كائن منفرد الشخصية مستقلها ، وفى مثل هذا العالم القائم على تبويب البشر بحسب صفاتهم العامة المشتركة لا مجال لرسم شخصية فتى مثل هاملت كثير التأمل منصرف عن اللهو ميال إلى الكآبة ولا مجال لرسم شخصية مثل الملك لير له عمر الشيخ وسذاجة الطفل الخ .. بل لا مجال لإظهار النقائص التى تنطوى عليها شخصية كل إنسان منا ، ولا مجال لتصوير التطور

الذى يصيب الشخصية الإنسانية نتيجة لصراعها مع الحياة .

وواضح من نظريات هوراس أنه لم يقصرها على الشخصية الكوميدية من دون الشخصية التراجيدية ، بل أرادها أن تنطبق فى عمومها على كل أشخاص الدراما فهو يقول فى مكان آخر من « فن الشعر » :

« فإذا اتفق أن أعدت فيما تكتب وصف أخيل المشهور ، وجب أن تجعله فائض الحيوية غضوبا مقداماً مشبوبا ينكر أن الشرائع سنت لمثله ويدعى أن لا شىء يعز على حسامه . وكذا فلتكن ميديا متحدية كنودا وإينو سريعة الدمع وإكسيون خئونا وأيو جوالة وأوريستيس حزيناً » .

وهكذا تحول أخيل وسائر أبطال اليونان وغير اليونان فى هوراس إلى « أقنعة » أو شخصيات ثابتة المعالم لا يجوز فيها الاجتهاد . كذلك تحولت سائر شخصيات المسرح إلى « أقنعة » لها أبعاد معلومة مقررة ، فهو القائل فى « فن الشعر » :

« هناك فرق كبير بين أن يكون المتكلم إلها أو نصف إله ، سيدة فضلى أو مربية شديدة الجلبة ، رجلا مكتمل النضوج أو فتى فى ريق الشباب وحرارته تاجرا جائلا أو حارث حقل يانع ، كولشيا أو أشوريا ، ربيب طيبة أو ربيب أرجوس » .

هذه هى المشكلة التى جابهها كتاب المسرح من قديم الزمن فى بناء الشخصية المسرحية ولا يزالون يجابهونها حتى الآن وهى عين المشكلة التى يواجهها كتاب المسرح عندنا وهم بعد يخطون الخطوات الأولى نحو بناء مسرحنا القومى : هل الشخصية المسرحية نموذج أو نمط أو قناع يمثل نوعاً معيناً من البشر أو نوعاً معيناً من العواطف والأفكار ، أم أن الشخصية المسرحية شخصية منفردة فى جوهرها . لأن كل إنسان عالم مستقل بذاته له كيانه الخاص وأفكاره الخاصة

وانفعالاته الخاصة وسلوكه الخاص مهما اشترك مع غيره من الناس من حين لحين. ومن ظرف لظرف فى بعض الصفات العامة ؟

وحين واجه شكسبير العظيم هذه المشكلة حلها بتطوير فنه من مسرح « القناع » إلى مسرح « الإنسان » . فشكسبير قبل أن يبلغ طور النضوج الفنى لم يجدغضاضة فى بناء الأقنعة بالمعنى التقليدى كما فى شخصية أرمادو ، النبيل المغرور فى « خاب سعى العشاق » وكما فى شخصية المربية « الشديدة الجلبة » فى « روميو وجوليت » تلك التى تنطبق عليها مواصفات هوراس ومسرح الأقنعة. فلما بلغ مرحلة « تاجر البندقية » فى قمة نضجه الفنى ، رسم لنا شخصية اليهودى شايلوك إنساناً من لحم ودم وعواطف ووجدان ، قد نسخر منه أحياناً ولكننا نرثي له ونعطف عليه فى أحيان أخرى حين تبلغ أزمته مداها ، وقد كان فى إمكان شكسبير أن يجعل من شخصية شايلوك نموذجا « للقناع اليهودى » الذى ورثه عن التقاليد الأدبية السابقة له فيضحك الناس منه رخيص الضحك من أقصر سبيل ، كذلك فعل موليير العظيم بشخصياته الهامة مثل « البخيل » و « المريض بالوهم » و « كاره البشر » بل « والبورجوازى النبيل » . تحس بأن هؤلاء جميعاً أشخاص لهم كيانهم الفردى وشخصياتهم المكتملة لا أنهم مجرد أقنعة أو نماذج تمثل فصائلهم من البشر ، رغم أن موليير بوجه عام أقرب إلى تقاليد القناع الرومانى من شكسبير .

ونحن اليوم لا نستعمل فى المسرح أقنعة فعلية من خشب أو مصيص ولكننا رغم ذلك لم نتخلص تماماً من تقاليد القناع فى بناء الشخصية المسرحية ، أما فى مصر فقد ساعد على نشر مسرح الأقنعة نجاح نجيب الريحانى فيما كان يمصر هو وأعوانه من كوميديات عن مارسيل بانيول وأمثاله من كتاب الدرجة الثانية الناجحين فى أوروبا على المستوى الشعبى ، ونحن لا نزال نذكر له شخصيات

حسن ومرقص وكوهين وشخصية المدرس الطيب التى أخذها من شخصية توباز المشهورة . ونحن لانزال متأثرين بتقاليد مسرح الأقنعة كلما لجأنا إلى تصوير النوبى الساذج المضحك اللهجة أوالصعيدى الغبى الوارد من « دردا » أوالشاويش « الوقف » أوالمحامى مثير الشحان أوابن البلد الفهلوى أوالخواجه خرلمبوصاحب الخان أو اليهودى الذى يلبس القرون راضياً مقابل المال . أو الباشا الظالم فكل هؤلاء أقنعة أو نماذج آلية لن يرتقى لنا مسرح حتى نتخلص منها وتبنى فكاهتنا وأساها معاً على ما يجرى فى أغوار النفس الإنسانية ، وهذا هو الخطر الذى أردت أن أحذر منه كتاب مسرحنا لأنى أجد له أثراً عميقاً فى فن نعمان عاشور ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه وعلى باكثير وإلى درجة أقل فى فن يوسف إدريس ومحمود السعدنى ورشاد رشدى ، أحذر من سلطان مسرح الأقنعة لأنه يسير المأخذ رخيص النتائج يقربنا من الفودفيل ومن كوميديا المواقف ومن فكاهة الألفاظ بل ويؤدى إليها فى بعض الأحايين ، ولكنى أعود رغم كل هذا التحذير فأبشر بأنى قد لاحظت فى أعمال أكثر هؤلاء الكتاب إحساساً واضحاً بهذه المشكلة المسرحية الدقيقة ومحاولات أولى لإحلال مسرح الإنسان محل مسرح القناع .

كوميديا الشبيبة



حين رأيت كوميديا «السبنسة» لسعد الدين وهبة ثم قرأت نصها تحققت لى جملة أشياء . تحقق لى أولا أن سعد الدين وهبة قد قفز قفزة واضحة إلى الأمام من نقطة « المحروسة » ولست أقصد بهذا أنه قد بلغ بهذا النضج الفنى الذى نرتجيه له ، فإنى أعتقد أنه لا يزال أمامه أشواط يقطعها حتى يبلغه ، وإنى لأرجح أنه قاطعها وبالغ ما ينشده من نضوج ولا سيما لأنى أعرف أن سعد الدين وهبة رجل متواضع يحسن الاستماع إلى نقاده وغير مصاب بعقدة العباقرة الذين يتوهمون أن كل ما يخلقون من آثار الفن يخرج من أدمغتهم وقلوبهم كاملا ليس فيه مجال للاستكمال . فهو فى ظنى أشبه شىء بفلاح دؤوب يحرث أرضه فى صمت وصبر .

وإذا كان سعد الدين وهبة قد حدثنا فى باكورة أعماله عن «المحروسة»، وهى مصر المحروسة ورمزها ، فهو لم ينتقل بنا بعيداً فى مسرحيته الثانية وهى « السبنسة » هو ينتقل بنا إلى قرية صغيرة هى « الكوم الأخضر » ، فمصر كوم أخضر ، كما يريد سعد الدين وهبة أن يقول . وفى هذا الكوم الأخضر أو عليه وجدت قنبلة .

فمسرحية « السبنسة » إذن تدور حول قصة قنبلة فى العهد البائد ، وعندما عثر عليها عسكرى البوليس صابر كلف بحراستها حتى يأتى المأمور والحكمدار وخبير القنابل ، وفى لحظة من عدم الانتباه سرقت هذه القنبلة ، والمفروض ضمنا أن من وضعوها هم الذين سرقوها . وسرقة القنبلة طبعاً هى بداية تعقد الأمور فى المسرحية . فحين يبلغ العسكرى صابر الصول درويش صول النقطة بأمر اختفاء القنبلة ، يصاب الصول درويش بذعر شديد ، لأنه لا يعرف كيف يواجه رؤساءه ، حضرة المأمور وسعادة الحكمدار وممدوح بك ضابط المباحث وأمين

بك خبير القنابل الذى أوفدته القاهرة خصيصاً لفحص هذه القنبلة وإبطال أذاها . ويخشى أن يصارحهم بسرقة القنبلة فلا يهديه ذعره إلا إلى حل سخيف قائم على الكذب والتضليل ، فيأمر العسكرى صابر أن يضع قطعة من الحديد البارد الأصم مما يستخدم اضغط الأوراق على المكاتب الحكومية ، على الكوم مكان القنبلة المسروقة ، لأنه يعلم أن غضب رؤسائه لن يتجاوز تعنيفه على غباوته التي لا تميز بين القنبلة وقطعة الحديد ، ولكنه سيؤدى إلى محاكمته أمام مجلس عسكرى على الإهمال فى الواجب إذا عرفوا بسرقة هذا المتفجر الخطير . ويتردد صابر طويلا ، ولكنه يقبل أخيراً تحت إلحاح الصول درويش ، ولعله يأن المجلس العسكرى سيتناوله هو أيضاً كما يتناول الصول درويش . وهكذا يقضى صابر نهاره على الكوم وهو يحرس قطعة الحديد وكأنه يحرس القنبلة . وتراه على هذا الوضع غازية اسمها سالمة وأمها فردوس وهما يقيمان بجـوار الكوم فتسخران منه .

ويصل المأمور وخبير القنابل والباقون إلى مكان القنبلة لفحصها ، وهنا تقع المفاجأة التى تعيش معنا آثارها إلى آخر المسرحية ، وهى أن خبير القنابل يعلن — كاذباً طبعاً — أن قطعة الحديد هذه هى فعلا قنبلة شديدة الانفجار ، وأنها من نفس النوع الذى وجد فى بيت كنانة وفى أماكن أخري ، بما يوحى إلى السلطات أنه كشف لها عن خيوط نشاط عنيف تقـوم به إحدى المنظمات السياسية على نطاق واسع ، بل ويطلب خبير القنابل شريطين للعسكرى صابر الذى اكتشف القنبلة فوق القرية فأنقذها من دمار محقق . كل ذلك والعسكرى صابر فى ذهول تام لما يجرى حوله ، ويهم بأن يصارح الجميع بحقيقة الأمر ولكن الصول درويش يزجره خفية ويذكره بالمجلس العسكري الذى ينتظره لو أنه أفصح عن الحقيقة فيصمت ، ونفهم من كل ما يجرى أن خبير القنابل فبرك كل هذا لإيهام السلطات أنه قد كشف عن مؤامرة كبرى .

وهكذا يجرى تحقيق واسع النطاق لمعرفة الجانى أو الجناة الذين وضعوا هذه القنبلة . ويبدأ التحقيق بالغزية الجميلة التى نعلم منذ اللحظة الأولى أنها راقت لعين خبير القنابل وممدوح بك ضابط المباحث ، وتحتجز التحقيق فى الظاهر بحجة أنها تقيم بجوار الكوم ولا بد أنها شاهدت شيئاً أو أحداً يتصل بقنبلة الكوم الأخضر ، وفى الواقع لمساومتها على عرضها فهى لم تشاهد شيئاً ولا أحداً . وتقف الغزية موقفاً بطولياً فهى ترفض أن يمسها أحد من رجال الإدارة وهى البغى التى تعيش « على باب الله » على حد قولها وينالها كل من فى جيبه عشرة قروش ، وترفض الغزية أن تشهد زوراً بأنها رأت فلانا أو علانا رغم إرهاب رجال الإدارة لها ، ورغم محاولات الضغط المتكررة من أمها فردوس بأن تشهد فى التحقيق بما يريده رجال الإدارة بل وأن تسلم جسدها لشهواتهم حتى تسترد حريتها .

كل ذلك وسعادة الحكمدار يشرف على رأس قوة من أربعين شرطياً على مجرى التحقيق بطريقته الخاصة طريقة على بابا والأربعين حرامى ، التى جعلت أهل القرية وما جاورها من القرى يطلقون عليهم اسم « الجراد » لأن الجراد مانزل بقرية إلا وجعل خيراتها كعصف مأكول . فقد كانت طريقة سعادة الحكمدار كلما وقعت جريمة كبيرة فى تلك المنطقة أن ينزل بقوة من أربعين شرطى على عمدة القرية ويرابط برجاله فى دار العمدة حتى يأتيه العمدة بالمتهمين اللازمين للقضية . والعمدة المسكين يطعم هذا الجيش الصغير فى الفطور والغداء والعشاء من ماله الخاص أياماً وأياماً حتى يخرب بيته . ومن هنا فقد تعود العمدة صيانة لماله أن يأتى لسعادة الحكمدار بأى متهمين ، ولو لم تكن لهم أية صلة بالحادث حتى يرحل الجراد عن داره وعن قريته . وهذا ماتم بالضبط فى حادث قنبلة الكوم الأخضر ، فقد جاء العمدة لسعادة الحكمدار ورجاله بثلاثة متهمين

لايعلم أن لهم صلة بالحادث ، وكان هؤلاء الثلاثة فلاحا وعاملا وطالبا أزهريا من أبناء القرية ، أو كما نقول اليوم ممثلون لقطاع الفلاحين والعمال والمثقفين وسعد الدين وهبة لم يعطنا معهم ممثلا للرأسمالية الوطنية ، ربما لاعتقاده أن الرأسمالية المصرية يومها لم تكن وطنية .

وهكذا يجد كل هؤلاء أنفسهم محتجزون ظلما وراء القضبان مع الغزية سالمة التى رفضت أن تسلم عرضها لرجال الإدارة الفاسدين البغاة ، ورفضت أن تشهد على أحد زوراً لتنجو بجلدها .

بقى قطاع الجنود من « قوى الشعب العاملة » كما نقول نحن اليوم ، وهو ممثل فى العسكرى الطيب صابر الذى استولت عليه أزمة ضمير عارمة فهو وحده — مع الصول — يعرف أن القنبلة المزعومة هى مجرد قطعة من الحديد وضعها هو بيده على الكوم ، وأن القنبلة الحقيقية لا تزال خبيئة فى مكان ما من القرية، وأنها قد تنفجر فتهدم البيوت وتقتل الأبرياء . واشتدت أزمة ضميره حين توالت الاعتقالات . وهو يعلم أن فى يده مفتاح الموقف : إن أعلن الحقيقة أطلق سراح المعتقلين و بدأ البحث الجاد عن القنبلة الخطرة المبثوثة فى القرية وهو بحاجة إلى شىء واحد ، وهو أن يؤيده الصول درويش فى شهادته هذه أمام رؤسائه . ولكن الصول درويش يخذله بل ويتنكر له وينذره بالويل إن هو أعلن الحقيقة . ويغلب الخير الشر فى نفس صابر ويسلم أمره لله . و يعترف بالحقيقة أمام رؤسائه ، وكما هو منتظر طبعاً يخذله الصول درويش ويأبى الرؤساء أن يصدقوا رواية عسكرى تافه وأن يكذبوا تقرير خبير القنابل : ويتأكد لهم أن العسكرى صابر قد أصيب بلوثة جنون بل لوثة جنون هائج خطر لأنه لايفتأ يتحدث عن قنبلة خطرة مبثوثة فى القرية سوف تنفجر يوما ما وتهدم البيوت

وتقتل الأبرياء فيوثقـــوه فى قيص المجانين توطئه لترحيله إلى مستشفى المجاذيب بالقاهرة .

وفى الفصل الأخير نجد أنفسنا فى محطة السكة الحديد فى الـكوم الأخضر ننتظر القطار المسافر إلى القاهرة مع أبطال هذه المسرحية ، مع المعتقلين الثلاثة الفلاح والعامل والطالب الأزهرى تحت الحراسة الشديدة ، ومع العسكرى العاقل المجنون صابر ، بل ومع الغزية سالمة التى أفرج عنها لعدم كفاية الأدلة . ومع ذلك فقد قررت أنه لا بقاء لها فى هذه القرية الظالمة ، وهم ينتظرون ترحيلهم فى عربة السبنسة فى آخر القطار ، ونعلم أن ركاب السبنسه دائما مكانهم فى ذيل القطار وهذا سر بلائهم ولـكننا نعلم أيضا أن ركاب السبنسه وهم المسجونون السياسيون فى عهد فاروق ، ليس مكانهم بالضرورة فى ذيل القطار ، ولقد يكون مكانهم فى مقدمته ، لأن موضع القاطرة (سعد الدين وهبه يقصد القيادة) هو الذى يحدد كل هذه الأشياء . فلأن القاطرة توضع أمام الدرجة الأولى (الارستقراطية) فهذا يجعل الترسو (للشعب) والسبنسة الملحقة به فى المؤخرة ، أما إذا عكس القطار اتجاهه فإن الترسو (ومعه السبنسة) يكون مكانه فى مقدمة القطار . ويتوارى الترسو إلى الخلف البعيد فى المؤخرة . وهنا يقول لنا سعد الدين وهبه بتهكمه الهادىء العميق : أما الدرجه الثانيه (يقصد الطبقه المتوسطة) فهي دائما فى مكانها ، لا يتغير لها موضع سواء اتجه القطار إلى القاهرة أو إلى الـكوم الأخضر ، وفى هذا مافيه من السخرية الضمنية بانتهازية الطبقة الوسطى التى لا يتغير لها حال ولا تتأثر فى شىء أيا كان النظام الذى تسير عليه البلاد .

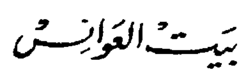
وواضح من كل هذا أن سعد الدين وهبه إنما يقصد بقنبلة الـكوم الأخضر شرارة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وبالقنبلة الزائفه تلك الحركات الثورية الزائفه أو المجهضة التى سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وواضح أنه يقصـد أن شرارة

الثورة الحقيقيه الممثلة فى القنبلة الحقيقيه ظلت خبيئة وكامنة النيران فى مصر ، وأن السلطات الحاكمة عميت عنها أوتجاهلتها لانشغالها بسفاسف الأمور كالبحث وراء المنافع الخاصة والانغماس فى الشهوات ، وذهبت تخبط خبط عشواء وتقبض على السذج من أبناء الشعب الفاقدين لكل وعى سياسى حقيقى ، كذلك العامل الانفعالى الذى وقفت ثوريته عند تهديد صاحب المصنع بتدمير مصنعه عند اختلافهما حول مسألة الأجور ، وواضح أيضاً أن سعد الدين وهبه يريد برمز السبنسة أن يصور لنا أن مكان القيادة واتجاه القطار هو الذى يحدد وضع الطبقات الشعبية ، فإن التصقت القيادة بالطبقات العليا فى المجتمع جاء الشعب فى الذيل وإن التصقت بالطبقات الشعبية جاء وجهاء المجتمع فى الذيل ، وأن بين هؤلاء وأولئك طبقة انتهازية هى الطبقة الوسطى تستفيد من مكانها المتوسط بحيث لا تتغير المسافة أو العلاقة بينها و بين القيادة .

ومن هنا نرى أن سعد الدين وهبه قد خطا خطوة واسعة فى « السبنسة » على ما بلغه فى « المحروسة » فموضوع « السبنسة » موضوع جوهرى يمس حياة مجتمعنا كله ويصور الجذوة الكامنة تحت الرماد أيام حكم فاروق ، تلك الجذوة التى لم يراها رجال العهد السائد بسبب فسادهم وأشعبيتهم وانشغالهم بالسفاسف الشهوانية ، وهو يصور مقاومة مصر الحقيقية فى شخصيتين متناقضتين كل التناقض هما شخصية المومس الأبية التي تأبى أن تسلم نفسها للغير وشخصية الشرطى الطيب المقدس لوطنه الذى يرى الخطر و ينبه إليه فلا يلتفت أحد إلى قوله بل يرمى بالجنون لأنه يرى مالايراه الناس ، ومن خلال أشخاص المسرحية وأحداثها يجد سعد الدين وهبه مجالا خصباً لتصوير الانحلال الحكومى كما يجد مجالا خصباً للنقد الاجتماعى مما يدخل عمله الفنى هذا فى دائرة تلك المدرسة التى يسمونها بالواقعية الاشتراكية .

ولكن رغم كل هذا النجاح الذى حققه سعد الدين وهبه من حيث الشكل والمضمون لا يسع الناقد إلا أن يحس بأن شخصيات سعد الدين وهبه فيما خلا الغزية والعسكرى صابر ، وربما تلك البنت الفلاحة المسكينة الساذجة زوجة الفلاح التى سلمت جسدها لرجال الإدارة لمجرد أنهم وعدوها بالإفراج عن زوجها الفلاح ، شخصيات نموذجية أو أقنعة ثابتة ربما بلغت حد الكاريكاتير كما فى حالة خبير القنابل ، كذلك نحس بأن سعد الدين وهبه فى حرصه الشديد على إتقان الشكل قد قاس كل شىء بالمسطرة والفرجار كأنه يرسم تصميما معماريا بالفكرة والقلم فجعل لكل رمز مقابلا،وحسب كل رمز أدق حساب وفى هذه المحاولات لإحكام البناء لم يلتفت سعد الدين وهبه إلى العنصر الإنسانى وما يتبعه من بناء الشخصية المتكاملة ، فلم يستطع أن يتخلص من تأثير الريحانى الرهيب فى كافة كتاب الكوميديا أو فى أكثرهم فجاء فلاحوه وعماله وأزهريوه وإداريوه إما بلا لون أو طعم أو رائحة وإما تقليديون من مملكة الكاريكاتير والأقنعة التى لا ترى إلا وجها واحداً للشخصية الإنسانية كذلك نقف حائرين أمام تصوير سعد الدين وهبه لسلبية الشعب المصرى أو لاستسلامه أيام حكم فاروق فلا نجد بين النماذج المظلومة التى قدمها لنا من تحركه النخوة إلا بغيا وجنديا من جنود البوليس فلا نعلم إن كان يريد أن يتهكم بكل هذه القطاعات من أبناء الشعب فى هذه الكوميديا الجميلة أم أنه يريد أن يصور لنا مأساتهم فى ظل حكم فاروق ، فالحق يقال أن نهاية « السبنسة » تشتمل على مقومات التراجيديا ، حيث نرى كوكبة المهانين المحقرين على رصيف المحطة يساقون كالسوائم إلى عربة السبنسة ليعاقبوا فى القاهرة على جريمة لم يرتكبوها ، حتى الشرطى المخلص الصادق يلبسه سعد الدين وهبه قميص المجانين ، وهـذا بالذات ما يجعلنى أعتقد أن سعد الدين وهبه فنان أصيل ، فلو أنه كان فنانا رخيصاً لبشر بالنهاية السعيدة فى ختام مسرحيته وجعل الخير ينتصر على الشر من أقصر طريق ، وإنما اكتفى سعد الدين وهبه

بحديثه الجميل فى النهاية عن درجات القطار أن يوحى لنا إيحاء بأن كل هذا الظلم والظلام ليس من المطلقات فى شىء ، وإنما كل شىء يتوقف على اتجاه القاطرة التى تجر العربات ، إن اتجهت إلى الريف كان الشعب فى المقدمة وإن اتجهت إلى المدينة كان الشعب فى المؤخرة ؛ ومن أجل هذا الحل بالإيحاء والإيماء دون رخيص العبارة وطنينها بأن الفجر آت لاريب فيه كما يقولون استحق سعدالدين وهبه منا التحية الصادقة على ولائه للفن قبل ولائه للدعاية — وهو — قد وضع لنا فى بناء الواقعية كما ينبغى أن تكون حجراً قويا سليما يمكن البناء عليه ، ومن أجل هذا نقول له : إن أنت مضيت فى هذا الطريق وانتبهت فى الوقت نفسه إلى خطر الأقنعة على المسرح وعنيت بإبراز شخصية أبطالك متكاملة لها أكثر من وجه واحد وأكثر من بعد واحد فطريقك ممهود إلى شىء قريب جداً مما فعله جوجول فى « المفتش العام » . ولعل الثالثة تكون ثابتة .


بيت العوانس



افتتح المسرح القومى موسم ١٩٦٢ - ١٩٦٣ بمسرحيتين : إحداهما مثلتها الشعبة الأولى على مسرح الأزبكية وهى شىء اسمه (الدخان) لميخائيل رومان والأخرى مثلتها الشعبة الثانية على مسرح « الجمهورية » وهى بيت برناردا ألبا » للكاتب الأسبانى العظيم جارثيا لوركا .

أما الشىء الذى اسمه « الدخان » فلا أحسب أن هناك ما يدعو للوقوف أمامه إلا بكلمة تحية حارة لممثلى الفرقة القومية الذين اضطلعوا بأدائه فأظهروا أروع التفانى فى خدمة أردأ نص عرض على المسرح المصرى منذ سنوات وسنوات أو على الأصح فى خدمة تمثيلية إذاعية رديئة ضلت طريقها من دار الإذاعة إلى المسرح القومى ، ولم تترك إلا سؤالا واحدا حائرا على كل لسان ، وهو كيف وجد هذا الشىء طريقة إلى المسرح القومى .

ولكنى أقف طويلا أمام مأساة لوركا العظيم ، « بيت برنادا ألبا » أو (بيت العوانس) التى مثلتها الشعبة الثانية من الفرقة القومية على مسرح الجمهورية وأخرجها فتوح نشاطى ، فأقول : إن هذه المسرحية لا وصف لها إلا أنها انتصار لمخرجها فتوح نشاطى الذى عرف أكثر الوقت كيف يحرك أفراده ومجموعاته فى بساطة المصمم الماهر . . وانتصار لأمينة رزق فى دور الأم (برناردا) التى أثبتت أن تقاليد المسرح المصرى فيما يخص التمثيل لا تزال فى يد أمينه . . . وانتصار لملك الجمل فى دور (لابونشيا) التى أثبتت أن فى إمكان الممثل القادر أن يحول القناع الرومانى إلى شخصية حية متفردة . . وانتصار لسهير البابلى فى دور « أديلا » التى انطلقت بأشواق الجسد على المسرح فى بلاغة الجسد الجائع حقا .. وانتصار لرجاء حسين فى دور « مارتيريو » التى شوهتها العقد جسدا

وروحاً وانتصار لنادية السبع (اميليا) وإحسان شريف (انجوستياس) ، وسلوى محمود (ماجدالينا) . والباقيات رغم صغر أدوارهن . هو انتصار للمجموعة كلها لأنها عرفت ما هو أهم من الإتقان الفردى وذلك هو إنسجام الفريق فى عمل جماعى واحد ، لا يحاول فيه أحد أن يسرق المسرح من زميله ، ولا يحاول أن يتخطى الحدود التى رسمها له المؤلف ثم المخرج . فكأنهن جميعاً أوتار وأبواق تتجاوب وتتساند فى سيمفونية جميلة عنيفة حزينة .

نعم إن « بيت برناردا ألبا » لا وصف لها إلا سيمفونية جميلة عنيفة حزينة وليس فى هذا غرابة فصاحبها العظيم فريدريكو جارثيالوركا (١٨٩٩ ـ ١٩٣٦) شاعر عظيم من أعظم طراز فهو إذن الوريث الطبيعى لذلك الفن الذى خالط فيه الشعر الدراما من اليونان إلى شكسبير وكوكبة المنشئين فى عصر الرينسانس، إلى راسين وكورناى ، إلى هيجو والرومانسيين .

ولوركا هو صاحب تراجيديات « عرس الدم » ١٩٣٣ و « يرما أوالعاقر » (١٩٣٤) و « بيت برناردا ألبا » (١٩٣٦) وغيرها وهو حيث ينثر فى مسرحه إنما ينثر نثر الشاعر لفظاً ومعنى وتكويناً وبناء دون أن يخل بمقتضيات المسرح، وهو فى كل ذلك شاعر الحب والموت ، وكاتب الحب والموت ، ففى مسرحه الحب يفضى دائما إلى الموت ، فكأنما الحب والموت فى خلده صنوان ، وليس هذا غريباً ، فجارثيا لوركا إنما يحدثنا دائماً عن الأندلس ، بلد الغرام الدامى العنيف ، حيث الحب دائماً عميق وعنيف وحزين . وحيث الغناء عميق وعنيف وحزين ، لأن الحياة دائماً عميقة وعنيفة وحزينة .

و « بيت برناردا ألبا » هذا الذى يحدثنا عنه جارثيا لوركا بيت عريق فى ريف الأندلس تقيم فيه ربته الأرملة ، برناردا ألبا وهى فى الستين مع بناتها الخمس وهن : انجوستياس فى التاسعة والثلاثين ومجدالينا فى الثلاثين وإميليا فى

السابعة والعشرين ومارتيريو فى الرابعة والعشرين ، وأخيراً أديلا الصغرى وهى فى العشرين ، ومعهن تقيم جدتهن ماريا خوسيفا ، وهى عجوز فى الثمانين مخرفة ، كأنها ارتدت إلى طفولتها الثانيـة فهى لا تفتأ تتحـدث عن رغبتها فى الزواج فيعزلها أهل الدار عن أنظار الناس ما أمكنهم ذلك ، وتسهر على خدمة هـذه الأسرة خادمة تخدم ، وخادمة فى الستين هى لابونشيا أقرب إلى المربية منها إلى الخادمة ، فهى موضع سر سيدة الدار برناردا ألبا ، وهى التى تتجسس لها على الجيران وتحمل إليها كل يوم أسرار أهل هذه القرية الصغيرة التى تعيش فيها هاته النسوة .

وهكذا نجد أنفسنا فى بيت ليس فيه إلا نساء ، فكأنه دير للراهبات ، ولا سيما أن كل النساء يلبسن ثياب الحداد فقد مات رب الدار (انتونيوماريابنا فيديس) وأعد كل شىء فى بيت برناردا ألبا لاستقبال المعزين فى الخارج ، والمعزيات فى الداخل ، أما برناردا ألبـا نفسها فهى سيدة متعجرفة شامخة الأنف لا تريد أن تنسى أبداً أنها سليلة دم نبيل ، وهى ذات شخصية طاغية تحكم بيتها بيد من حديد ، وهى تتأفف من الفقراء وتطرد فى قسوة المتسولات اللائى يجئن إلى دارها طلباً لفتات القوت ، وهى تتأفف من الفلاحين الفقراء ، ولا تخالط أحداً من أهل القرية ، فأكثر من فى هذه القرية الفقيرة من فقراء الفلاحين . حتى دموع البنات النـادبات على موت الفقيد تتحـكم فيها برناردا ، فتأمرهن بالـكف عن العويل ، وبعد أن تنصرف المعزيات تقف برناردا الجبارة وسط بناتها الخمس وتعلن فيهن قرارها الرهيب : كل من فى الدار من النسوة يتشح بالسواد ثمانى سنوات كاملة حداداً على ربها الفقيد ، وثمانى سنوات كاملة لا تتزين فيها بنت ولا تحادث فيها رجلا ، وتوصد نوافذ الدار على من فيها كأنها قبر للأحياء حداداً على الفقيد ، وحتى تنقضى سنوات الحـداد تستطيع البنـات أن يجهزن ثياب العرس ويخطن أشياء الزفاف هذه تقاليد القرية وتقاليد الأولين ،

وبيس أحفظ على تقاليد القرية وتقاليد الآباء من ذوى الأعراق وذوى النسب الكريم .

وحين يعلن هذا القانون الصارم فى بنات الدار يعم الوجوم ، وتنكشف المشكلة الحقيقية فى هذه الأسرة الشقية . فبرناردا المترفعة التى تحتقر البسطاء ولم تجد بين أهل القرية الفقراء من هو أهل لمصاهرة أسرتها ، وكانت تؤثر لبناتها حياة العوانس على أن يمتزج دم الأجلاف بدم آل المسيح الشريف ، حتى لقد أشرفت الكبرى (انجوستياس) على الأربعين دون أن تجد زوجا ، وبلغت مجدالينا الثلاثين وهى لاتزال تنتظر ، وإميليا بلغت السابعة والعشرين وهى أشبه بسن اليأس فى هذا الريف الذى يتزوج كل من فيه فى سن باكرة ، وماتيريو الشوهاء العمياء تعيش بلا أمل فى الزواج بسبب عاهتها ودمامتها رغم أنها لم تتجاوز الرابعة والعشرين ، ولم يبق بعد هذا إلا أديلا الجميلة التى لاتزال فى العشرين صبيحة الوجه ، ملتهبة الدماء والخيال ، وهى وحدها التى لم تتحطم بعد إرادتها فى هذا البيت الذى تحكمه أم عاتية تجسدت فى أفكارها وفى إرادتها أعتى التقاليد فلا غرابة إذن أن يقع قرار الأم على أديلا الشابة وقع الصاعقة ، ولا غرابة فى أن تتمثل الثورة على هذه التقاليد الصارمة فى البنت الصغرى أكثر من غيرها .

ويجىء الغنى « بيبىال رومانو » خاطبا البنت الكبرى (انجوستياس) . قيل طمعا فى مالها فهى أوسع ثراء من أخواتها . لأنها بنت برناردا من زوجها الأول الذى كان أوفر مالا من زوجها الثانى .

وتقتنع برناردا أخيراً بعدلأى بأن تسمح بهذا الزواج قبل انقضاء فترة الحداد وتسمح للخطيب أن يتردد على الدار ليزور ابنتها الكبرى . ولكننا نعلم أن (بيبى ل رومانو) لايحب العانس العجوز انجوستياس بل يحب الأخت الصغرى أديلا . ونعلم أن أديلا الشابة الجميلة مدلهة بحبه . فهو يأتى رسميا ليزور انجوستياس

ولكنه يزور أديلا خاصة وتحت جنح الظلام . بل نعرف ما هو أكثر من هذا نعرف أن الفتاة الشوهاء مارتيريو تسكن للفتى « بيبي ال رومانو » غراما عنيفا تعرف أنه لاسبيل إلى الإفصاح عنه لأنها شوهاء بلا أمل فى حب أوزواج . وتطلع مارتيريو على ما يحدث فى الخفاء بين أختها أديلا وبيبى ال رومانو فيمتلىء قلبها بالحقد على أختها الجميلة . ويكون سعيها الأول إلى الحيلولة دون لقاء هذين العاشقين كذلك تقف الوصيفة لابونشيا على ما يجرى فى الخفاء بين أديلاوبيبى . فتحاول أن تحذر الأم برناردا تلميحا ثم تصريحا من هذه الكارثة التى تنتظر الأسرة . كارثة هذا الفتى الذى يريد أن يتزوج الكبرى لمالها ويعاشر الصغرى لجمالها . ولكن هذه الأم المتعالية المستكبرة تأبى أن تصدق أن فى بيتها اعوجاجا بعد . كل هذه الصرامة التى نشأت عليها بناتها وكل هذه الأخلاق القويمة والتقاليد المتزمتة التى بثتها فى صدورهن . وكل هذا الإحساس بنبالة الأصلاب . بل نحس بما هو أفظع من كل هذا . فقد غدا هذا الفتى بيبى ال رومانو . الذى نسمع عنه طوال الوقت ولا نراه على المسرح أبداً هو الذكر الوحيد الذى دخل فى محيط هذه الأسرة الشقية . أنه غدا محور كل شىء فى بيت العوانس . جاء التحذير الغامض بأن هذا الرجل حين يدخل هذه الأسرة ربما سوف يأتى على بناتها كلهن الواحدة تلو الأخرى .

وفى ليلة حالك ظلامها يأتى بيبى إل رومانو والكل منصرف إلى النوم ليختلس القبلات مع أديلا التى قررت أن تهبه نفسها مهما كلفها الأمر من ثمن . وتحس لابونشيا بأن العاصفة أوشكت أن تعصف بالبيت فلا تغمض لها جفن . أما مارتيريو التى تترصد كل حركات أختها وسكناتها فتتأهب للحظة الصراع المميت وتحاول أن تحول دون خروج أديلا للقاء بيبى ال رومانو بكل ضراوة الحقد الأسود الذى ولده فى قلبها حبها اليائس له . وحين ترى إصرار أختها تهددها

باستصراخ أهل البيت وبالفضيحة ، وهى تعلم ما مصير الزانية فى هذا البلد المحافظ الذى حدثنا جارثيا لوركا أن الناس ترجم فيه الزانيات ويحرقون بيوتهن . وفى هياجها تفصح مارتيريو عن حبها المكبوت لبيبى ال رومانو وحين لا يجدى التهديد مع أديلا شيئاً توقظ مارتيريو أهل البيت بما تحدث من صراخ وضجيج، وتعلن عليهن أمر أديلا وبيبى مشيرة إلى ثياب أديلا الداخلية التى علق بها القش من ضجعات الغرام فى ماضى الليالى . وتكون لحظة رهيبة بين برناردا ألبا و بنتها الصغرى التى تنزع من يدها عصا التأديب وتكسرها وهى تصيح فى تحد جارح: أيتها الطاغية إياك أن تتقدمى ! لن أتلقى بعد الآن أمراً إلا من بيبى ، فهو رجلى ، ولسوف يكون سيد هذه الدار .

وتغطى العانس الشقية انجوستياس وجهها براحتيها من فرط العار وهي تقول « يا إلهى ! » أما برناردا فتسرع إلى بندقيتها وتخرج إلى حيث ترى بيبى ينتظر فى الحديقة فتطلق عليه النار ولكنها تخطئه فيفر على فرسه . وتعود لتعلن أمام أديلا أنها قتلت عاشقها الأثيم ، فتولول أديلا وتسرع إلى غرفتها وتوصد بابها وتشنق نفسها ، وحين تقتحم لا بونشيا الباب وترى هذا المشهد الفاجع وتعلن الفجيعة وسط هذه الوجوه المرتاعة تصرخ برناردا ألبا قائلة : « لا ، لا تمنعينى من الدخول . وأنت يا بيبى ! إنك الآن تهرب تحت جنح الظلام ، مختبئاً تحت الأشجار ، ولكن أجلك آت فى يوم آخر . اقطعوا الحبل وأنزلوها ! بنتى ماتت عذراء . احملوها إلى غرفة أخرى وألبسوها ثياب العذارى . لن يعترض أحد على هذا ! بنتى ماتت عذراء ! أذيعوا النبأ فى القرية لتدق الأجراس عند الفجر مرتين » .

لا بكاء فى الدار . بأمر برناردا ألبا .. لا بكاء فى الدار . لقد ماتت صغرى بناتها عذراء فلتزف إلى القبر كما تزف العروس العذراء .

وهذه إذن مأساة برناردا ألبا و بناتها العانسات . قيل : « يا لهن من بنات خبيثات » فأجابت لا بونشيا : « بل هن نساء بلا رجال ، هذا كل ما هنالك . ففى هذه الأمور ينسى كل شىء حتى حرمة الدم » .

وحين يسدل الستار على هذه الفاجعة لا نعرف أنلوم هـذه الأم الجبارة التى أعمتها كبرياؤها عن رؤية ما تـكنه قلوب بناتها من شوق للرجال بذرته أمنا الطبيعة حتى فى أناث أخس الحيوان ، أم نرثى لهذه الأم الشقية الحبيسة فى سجن الأباء والأجداد ، فى ريف الأندلس المحافظ الذى يقيم الحداد على عميد الأسرة ثمانى سنوات ، ويرجم الزانية ويعلم أشراف البلاد وأجلافها على السواء أن الإبرة والخيط للنساء والسوط والبغل للرجال فى الحقول . ولا نعرف أنلوم هذه البنت الطائشة الثائرة لأنها انتهكت حرمة الدم وأسلمت نفسها لبعل أختها أم نرثى لها لأنها ما فعلت إلا أن استجابت لنداء الشباب وطلبت الفرار من مصير العوانس فى بيت العوانس . حتى مارتيريو الشائهة الحقود لا نعرف أنرثى لحبها الـكمين تحت جوانحها الشائهة ، أم نمقت حقدها الأسود الذي حطم كل شىء .

ولـكننا نعرف أننا أمام مأساة من أروع ما أنشأ المنشئون من مآس ، هى مأساة الإنسان الشقى الحبيس فى سجن معتقداته وتقاليده ، الأسير فى أغلال طبيعته النازعة دائما أبدا إلى التحرر والانطلاق ، ونعرف أننـا أمام درس عظيم فى بساطة البناء المسرحى ، يلقيه علينا جارثيا لوركا العظيم الذى لم يعن بشىء فى شعره أو فى مسرحه غير غرائز الإنسان ، وعواطفه الفطرية ومصيره الغريب فى عالم اختلطت فيه الحقيقة بالأحلام ، والواقع بالأوهام ، والحب

بالموت ووقف فيه الإنسان رافع الرأس أمام القضاء العبوس وكأنه يقف فى ساحة سياف رهيب .

ولقد كان مصير جارثيا لوركا نفسه حزينا كمصير أبطاله ، فلقد سقط فى حرب المعتقدات الرهيبة برصاص الفالانج عام ١٩٣٦ ولما يتجاوز السابعة والثلاثين .

جميلة

قبل أن أتكلم عن مسرحية « مأساة جميلة » لعبد الرحمن الشرقاوى أحب أن أناقش جملة مبادىء بعضها ذو صلة بالنقد الأدبى وبعضها ليس ذا صلة به ولكنه رغم ذلك يلقى أضواء على العلاقة بين الأدب والحياة .

وأول هذه المبادىء التى أحب أن أناقشها هو : إلى أى مدى يجوز للكاتب الفنان أى الكاتب المبدع . أن يتناول بالمعالجة الفنية أشخاصاً أحياء لم تنته بعد دورة حياتهم الطبيعية . فجهاد جميلة بوحريد وآلامها قد ملأ الأسماع كما ملأ الأسماع جهاد جميلة بوعزة وجميلة بوباشا وما ذاقا من ألوان العذاب على يد جلادى الاستعمار الفرنسى ، ولسبب لا نعلمه اختار عبد الرحمن الشرقاوى جميلة بوحريد من دون سائر الجميلات لتكون بطلة مسرحيته المعروفة فالذى قرأته عن آلام جميلة بوباشا مثلا فى كتاب جيزيل حليمى وسيمون دى بوفوار رهيب كالموت وفظيع كالعار وهو لا يقل رهبة أو عاراً عما تعرضت له جميلة بوحريد . والذى قرأته عن آلام جميلة بوعزة هنا وهنالك ربما فاق وأربى ، فليس فى مقدور الإنسان أن يقرأ عن الوحوش الآدمية وهى تفترس جسد أسيرة عذراء لتكسر إرادتها وتحملها على الاعتراف دون أن يخفى وجهه فى خجلا من حطة الجنس البشرى الذى أنجب أمثال أولئك الوحوش

ولست أوافق منتقدى « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوى فى رأيهم بأن الشرقاوى أخطأ حين ركز الأبصار على بطولة جميلة بوصف أنها بطولة فردية وقد كان ينبغى عليه أن يركز الأبصار على البطولة الجماعية أو بطولة شعب الجزائر كله . فمثل هذا الاعتراض قد يكون سليما من الناحية السياسية لمن يريد أن يأخذ به ، أما فى عالم الفن ، فالفنان فيما أعتقد لا يزال حراً فى تصوير البطولة على النحو الذي يتقنه وعلى النحو الذى يخدم فنه أولا وقبل كل شىء .

والبطولة الفردية كما نعلم كثيراً ما تتخذ رمزاً لبطولة الجماهير فاسم جميلة قد غداهنا رمزاً لبطولة الشعب الجزائرى ، لاأقصد جميلة بوحريد بالذات أو بوعزة أو بو باشا ، ولكن أية جميلة ، جميلة عذراء الجزائر التى ستمشى روحها بين جبال أوراس كما كانت تمشى روح عذراء أورليان أقصدجان دارك ، على مروج فرنسا و بين غاباتها .

فمن حق عبد الرحمن الشرقاوى كفنان إذن أن يكتب عن « جميلة » وأن يرمز بها لكفاح شعب الجزائر . ولكن لا أعتقد أن من حقه أن يكتب مأساة عن جميلة بوحريد بالذات من دون سائر الجميلات أو أن يكتب عن أية جميلة على وجه التخصيص ، أوعن أي بطل من الأبطال مهما علاقدره وذاعت معجزاته فى العالمين ما دام حيا يرزق . فما بالك وجميلة بوحريد لا تزال فى شرخ الشباب ونرجو إلى الله أن يمد فى عمرها حتى تزهد فيه وأن يلهمها القوة على حمل عبء بطولتها بقية حياتها المديدة ، فما أشق أن يجد الإنسان نفسه بطلا فى العشرين من عمره ، وما أشق أن يحمل عبء البطولة ماتبقى له من أيام الحياة ، وقد جرت العادة ألا يتناول الفن الإبداعى حياة الأبطال والشهداء والقديسين إلا بعد أن يشربوا كأس الشهادة أو تتم دورة حياتهم كامله على هذه الأرض ، فلا يرحلوا عنها إلا وقد استوفوا استحقاقهم للخلود .

من أجل هذا كان ينبغى على عبد الرحمن الشرقاوى أن يكتب لنا عن مأساة جميلة لا عن مأساة جميلة بوحريد . وأن يتخذ من اسم جميلة رمزاً لمعانى الكفاح الوطنى دون تخصيص للشخصيات المكافحة . وإنى لأشفق على جميلة بوحريد حين تزور القاهرة أن تجلسها الفرقه القومية فى بنوار لتشهد نفسها على المسرح موثقة على الصليب تتناوب على جسدها أدوات التعذيب .

أما المسأله الثانية التى أحب أن أناقشها فهى : إلى أى حد تصلح بطولات الكفاح

للمعالجة التراجيدية . فالذى أعلمه عن تجارب الأدب فى كل زمان ومكان أن بطولات الكفاح فى سبيل المبدأ أو الحق أو الوطن هى موضوعات لا تدخل فى دائرة فن الدراما وإنما تدخل فى دائرة فن الملاحم ، فاليونان قد خلدوا فى ملحمة «الإلياذة» سير أبطالهم القوميين فى جهادهم ضد طروادة ، سواء أكانوا أشخاصاً أسطوريين أم أشخاصاً حقيقيين ، كذلك فعلوا فى ملحمة « بحارة الأرجو » . والجرمان خلدوا أيام أبطالهم الأسطوريين والحقيقيين فى « ملحمة النبلونج » ، وفى «ملحمة الفولسونج» ، والفرنسيون خلدوا أيام أبطالهم فى ملاحم «رولان» و « ليفان » و « إيريك » وغيرها ، والإنجليز خلدوها فى « بيولف » ، وفى ملحمة « الملك آرثر » كذلك الروس خلدوها فى «البوجاتير الثلاثة» والإيطاليون فى ملاحم «تاسو وأريوسطو» والبرتغاليون فى «لوسياد» « وكامويتس» الخ ، أما نحن فأدبنا لا يقل خصوبة عن غيره من الآداب فى باب الملاحم التى خلدنا بها سير أبطالنا الحقيقيين والأسطوريين وجهادهم كملحمة « الهلالية » و « الظاهر بيبرس » وغيرها .

أما أدب الدراما فقلما نجد فيه تناولا لقصص الكفاح من أى نوع كانت باستثناء مأساة (جان دارك) . وهى الاستثناء الذى يثبت القاعدة ، لأن سيرة جهاد جان دارك خامة ملحمية من أوضح طراز . وليس فيها نصيب للدراما إلا تلك الفترة العصيبة التى مرت بها جان دارك قبل إحراقها ، أعنى على وجه التعيين تلك الفترة التى ضعفت فيها جان دارك وتخلت فيها عن بطولتها حين رأت الموت رؤية العين ، فعدلت عن دفاعها بأن السماء كانت تلقى إليها بالأصوات واعترفت أمام قضاتها بأنها ساحرة خارقة لتعاليم الكنيسة ثم لم تلبث أن استردت رشدها وشجاعتها وإيمانها فعادت إلى تحديها الأول وآثرت أن تلاقى الموت لقاء الأبطال على مواجهة حياة الذلة والعار .

أما جميلة عبد الرحمن الشرقاوي فليس في سيرتها إلا وجدان واحـد هو وجدان الأبطال المكافحين الذين لايتسرب الضعف أو النقص الإنساني إلى قلوبهم ، بل هي أقوى من جاسر الرهيب نفسه وأشد امتلاكا لزمام الشجاعة والواجب في كل موقف وفي كل مناسبة ، وليس في سيرتها إلا حلقات بطولية سواء في مكافحة المستعمرين والضرب على أيديهم أو في استنهاض الهمم الخائرة أو في احتمال العذاب الذي يفوق طاقة البشر .

والأصل في البطل التراجيدى أنه رغم توفر مقومات البطولة في شخصيته لا بد وأن تقوض حياته جرثومة خطيئةأو خطأ ، وسواء تكاملت عناصر الخطيئة أو الخطأ في داخل نفسه أو سبق إليها اضطرارا بإرادة أقوى من إرادته كإرادة القدر أو بقوة أقوى من قوته فالنتيجة واحدة في كل حالة فالدورة التراجيدية الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاث المعروفة ، ألا وهي الجريمة والعقاب ثم الغفران ، أو الخطأ والكارثة ثم السلام . وفي التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص ولا خطأ بغير كارثة مهما تكن الدوافع والظروف وإلا اختل قانون العدالة في الأرض وفي السماء ، وفي التراجيديا أيضاً بعد العقاب يكون الغفران وبعد الكارثة لابد من حلول الأمن والسلام لأننا نعلم أن الإنسان ليس مسئولا عن نقصه مسئولية تامة .

كل ما عدا هذا يعد خلطا لأنواع الأدب خلطاً للملحمة بالمأساة وللمأساة بالملحمة . والأساس في الصراع الدرامي أنه صراع داخلي في باطن النفس الواحدة حيث يختلط الخير والشر لحظة اختلاطا ينتهي بالتأزم ثم السقوط ، أما الصراع الملحمي فصراع خارجي عبثت فيه قوة الخير في مواجهة قوة الشر ، ثم يكون الالتحام بينهما ، وأيا كانت نتيجة هذا الالتحام ، ولو أنهت بصرع الخير ، فالخير يبقى خيرا والشر يبقى شرا .

وهذا ما نجده فى « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوى حيث هناك مجموعتان . مجموعة الوطنيين المكونة من مصطفى بوحريد وجميلة بوحريد ، وجاسر وعمار وأمينة وهند وعزام وسرحان وأحمد المصرى وهم يمثلون جانب الخير الصريح ومجموعة بير وفريتز والجاسوس هارون والسلطات الفرنسية من قضائية عسكرية و بوليسية ، وهؤلاء يمثلون جانب الشر الصريح . وليس هناك إلا معركة صريحة مريرة بين الجانبين ، والصراع بين الجانبين هو الصراع الرئيسى فى هذه الملحمة التى كتبت بالحوار وتسمى نفسها مأساة . أما الشخصيات الدرامية الحقيقية كلها فشخصيات ثانوية كشخصية الشاويش الفرنسى جان المقسم النفس بين واجبه كجندى يؤمر فيأتمر وواجبه نحو ضميره الذى يستنكر كل ما يقوم به من آثام، وكشخصية سيمون صاحبة الملهى الفرنسية التى ثارت على وطنها بعد أن ثكلت فى زوجها وفى أعز ما تملك فى حروب الاستعمار العقيمة كذلك الأمر مع الجزائريين الذين يصيبهم بعض الخوار أمام الإرهاب الفرنسى نجد فيهم بذرة التراجيديا بمعناها المفهوم .

أما الشخصيات الرئيسية فى « مأساة جميلة » فكلهم إما أبالسة أو قديسون

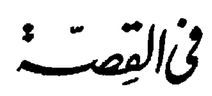
فعبد الرحمن الشرقاوى إذن قد اخطأ طريقه و بنى مأساة بمادة ملحمية ، ولو أنه نظم « جميلة » كما تنظم الملاحم لأصاب بعض النجاح لأن الخامة التى استغلها خامة خصبة من جميع الوجوه الملحمية . أما البناء الدرامى فى « مأساة جميلة » فمن العبث أن نضيع عليه وقتاً لأن عبد الرحمن الشرقاوى قد أثبت بما بنى من بناء أنه لايعرف شيئاً عن أصول البناء التراجيدى و كل مالدينا منه فى « مأساة جميلة » هو مسرحية من نوع « الجران جنيول » التى كان يكتبها الأوروبيون فى القرن التاسع عشر لإيقاف شعر المشاهدين وتمزيق قلوبهم بفواجع الكلام ومثير المواقف . وقد انصرفت شخصيا فى نهاية الفصل الثانى بعد

أن حطم أعصابى دوى الترااليوزات والقنابل البلاستيك وعشرات الجثث التى تساقطت على المسرح تساقط الذباب .

فهل معنى كل ما تقدم أن « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوى عبث فى عبث وهراء فى هراء ؟

الجواب : كلا ، ففى اعتقادى أن فى « مأساة جميلة » قيمة حقيقة واحدة باقية لا تتصل بالتراجيديا بسبب ولا تتصل بالملحمة بسبب ولا علاقة لها بكل هذه المبادىء التى نسوقها عن الملحمة والمأساة وتلك القيمة الحقيقية الباقية كامنة فى شعر « مأساة جميلة » من حيث هو تجربة إيجابية لتدميث الشعر العربى ووضعه على أساس جديد فى الشعور والتعبير . وهذه التجربة ليست إلا امتدادا للمحاولة الأولى التى قام بها عبد الرحمن الشرقاوى منذ نيف وعشر سنين فى قصيدته المشهورة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » وتناول فيها مشكلة التفجيرات الذرية ومشكلة السلام العالمى والمصير الإنسانى . ولست أقصد بهذا أن شعر « مأساة جميلة » التى قرأتها ثلاث مرات لدراسة عروضها قد بلغ فى مجموعه مستوى قصيدة « الرئيس ترومان » وهو قد بلغها فى بعض المشاهد حقا ، ولكنى أقصد أن شعر « مأساة جميلة » يعد بغير شك خطوة إلى الأمام فى سبيل إقامة عمود الشعر الجديد .

ولعبد الرحمن الشرقاوى الفضل كل الفضل ، الفضل الذى لا سبيل إلى إنكاره أنه كان طليعة شعرائنا المحدثين الذين حاولوا ويحاولون إقامة هذا البناء الجديد ولعل فضله يسبق فضل غيره من شعراء المدرسة الحديثة فى أنه أقوى من أزال الحواجز التقليدية بين لغة الشعر ولغة النثر وأقوى من روض لغة الشعر منهم لحمل مضمونات الحياة فى القرن العشرين مهما قصر عن غيره فى الرمز والخيال والوقفة الفلسفية والغوص فى باطن الوجدان .


فى القصة

اللامنتمى

لكل فنان عظيم ولكل أديب عظيم آراء فى فلسفة الفن أو فى نقد الأدب تعدها جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنسانى الكبير فى عالم الجمال وفى النقد الأدبى .

وتختلف هذه الآراء عادة من فنان إلى فنان ومن أديب إلى أديب فقد تكون مجرد ملاحظات أو خواطر أو نظرات عابرة غير منظمة ، ترد فى رسائل الفنانين والأدباء إلى معارفهم وفى مذكراتهم وفى يومياتهم ، وقد تكون أبحاثاً منظمة فى فلسفة الفن وفى النقد الأدبى تصدر فى صورة « بيانات » تحمل دعوة فنية أو أدبية كاملة وتؤسس أو تؤيد مدرسة فى الإنشاء الفنى أو الأدبى معينة يتشيع لها الفنان أو الأديب .

ومن أمثلة النوع الأول المشهورة مذكرات ليوناردو دافنشي ومذكرات أندريه جيد أو يومياته وخطابات الشاعر كيتس وخطابات الشاعر تنيسون وخطابات فولتير العظيم وملاحظات الشاعر بيرون على الشعر والشعراء . والدارسون فى مختلف البلاد المتقدمة يعولون كثيراً على هذه الرسائل والمذكرات الشخصية ويهتمون بجمعها وتحقيقها ونشرها اهتمامهم بجمع دواوين الشعراء وتحقيقها ونشرها ، لأنهم يعدونها مصدراً من مصادر النقد الأدبى وفلسفة الفن يعيننا على تفهم مذهب الأديب الفنان فى الإنشاء الأدبى من ناحية ويعيننا على استجلاء غوامض أدبه وعلى تذوق إنتاجه بوجه عام .

ومن أمثلة « البيانات » الأدبية والفنية المشهورة التى تصدر لتحمل دعوة منظمة إلى مدرسة من مدارس الأدب والفن ، وما أكثرها ، « فن الشعر » « لهوارس » و « فن الشعر لرونسار » و « فن الشعر لبوالو » و «مقال فى النقد لبوب » و « اعتذار عن الشعر لفيليب سيدنى » و « دفاع عن الشعر لشلى » و « مقدمة الغنائيات لوردزورث » و « الشعر والحقيقة لجوته » و « مقال

ـن شلى لبراوننج » و « فلسفة الإنشاء » و « المبدأ الشعرى لإدجاربو » و « اعتراف الفنان لبودلير » و « راسين وشكسبير لستندال » و « مقدمة كرومويل لفكتور هيجو » و « ماهو الفن لتولستوى » و « مقال ت . س . أليوت الشهير فى التراث والموهبة الفردية » .

ونحن فى الأدب العربى لانحفل إلا بالأبحاث المنظمة فى النقد الأدبى ، أو فى فلسفة الفن . ولا نقيم وزناً كبيراً لخطابات الأدباء والفنانين أومذكراتهم أو خواطرهم المتفرقة فى الأدب والفن ، وقلما نبذل مجهوداً لجمع رسائل أديب أو فنان ونشرها بعد تحقيقها ، رغم أهمية ما يرد عادة فى هذه الرسائل من آراء تلقى أضواء على الأدب والحياة . ولعل سبب ذلك أننا لانسمى شيئاً نقداً إلا إذا قال صاحبه فى عنوانه . هذا نقد فاقرءوه ، أو لعل سببه نظرتنا إلى الرسائل والمذكرات على أنها أوراق شخصية لايجوز هتك حرمتها ، وإن كنت أميل إلى التفسير الأول ، رغم ما عرف عنا من تقديس لحرمة الموتى ، فلست أعتقد مثلا أن للجبرتى مثلا حرمة عندنا بعد أن مات بمائة سنة ، ولست أظن أننا نهيب من نبش ما انطوى من حياة رفاعة الطهطاوى الخاصة أو العامة . ولو كنا قد جمعنا خطابات شوقى أو ناجى أوحافظ إبراهيم أوأى عظيم من عظمائنا الراحلين لاستطعنا أن ندرس عصره وعلاقاته وفنه وفكره من خلال خطاباته كما ندرسها من خلال إنتاجه الرسمى . والدليل على أننا نستخف بالرسائل الشخصية أن أكثرنا يمزقها بعد قراءتها أو يلقيها فى سلة المهملات وكأنها إيصالات من إدارة الغاز والكهرباء ، أو فواتير من شيكوريل أو شملا .

ونحن نعامل خواطر الفنانين فى النقد والأدب إن كانت متناثرة بغير لافتة تعلن عنها بنفس الاستخفاف ، بل نعامل بنفس الاستخفاف « المقدمات » التى يكتبها الأديب الفنان تعريفاً بعمله اعتقاداً منا بأنها مجرد بيانات رسمية يصدرها

الأدباء والفنانون بمناسبة ظهور الكتاب . ولعل بين الأدباء والفنانين من ينظر إلى «مقدمة» كتابه عين هذه النظرة المستخفة فلا يحفل أن يورد فيها شيئاً ذا بال سواء عن رأيه فى فنه أو رأيه فى الناس والحياة .

والحمد لله أن كاتبنا الفنان العظيم يحيى حقى قد جمع أخيراً خواطره المتفرقة فى النقد والأدب فى كتاب سماه « خطوات فى النقد » ، ووضع عليه لافتة تقول لكل الناس : هذا نقد فاقرءوه ، وإلا لما عرف الناس أن ما يقرءونه نقد من نقد الأدب وحسبوا أنه مجرد خواطر « شاردة » لفنان يحب التجول فى غير فنه الأصيل .

أقول الحمد لله أن يحيى حقى أصدر بعض ماتفرق من مقالاته فى نقد الأدب والفن لسببين ، أولهما أننا بهذا الكتاب نستعين على معرفة مدرسة يحيى حقى الأدبية إن كانت له مدرسة أدبية ،وثانيهما أننا بهذا الكتاب نستعين إلى التغلغل بصورة أعمق فى فن يحيى حقى الفنان فيعمق فهمنا له وتذوقنا إياه .

والسؤال البديهى الذى يطرحه الناقد حين يفرغ من قراءة « خطوات فى النقد » ليحيى حقى ، هو بطبيعة الحال : هل ليحيى حقى مدرسة ؟ فإن كانت له مدرسة فإلى أى مدرسة ينتمى ؟ والحق أقول أنى بعد أن فرغت من قراءة هذا الكتاب وقفت حائراً أمام هذه الظاهرة الغريبة فى أدبنا وهى يحيى حقي ، وقوفى حائراً كلما قرأت إنتاجاً فنيا لهذا الفنان العظيم . ومنشأ حيرتى أنى أحسست أمام نقد يحيى حقى ماأحسه دائما أمام فنه ، أننا بإزاء كاتب فريد بلاأنساب ولا أسباط .

أما أن يحيى حقى كما تجلى فى كتابه خطوات فى النقد ناقد من طراز ممتاز لا شبهة فى امتيازه فهذا مالا يجادل فيه ومالا يقبل الجدال وسر هـذا الامتياز

بسيط وهو أن كل فنان عظيم ، أيا كانت ثقافته ومصادره ، ناقد عظيم .

فكل فنان عظيم ينقد نفسه فى كل عملية خلق فنى فهو بفضل أنه ناقد نفسه يعرف أولا أهم المبادىء الأساسية فى الخلق الفنى ، أى يعرف ما هو الفن وماهو الجمال وما هو السمو كما يعرف ما هو ليس بالفن وما هو ليس بالجمال وماهو ليس بالسمو .. ثم هو يعرف كيف السبيل لبلوغ كل هذه الغايات ، إن لم يكن بالنظر فعلى الأقل بالعمل ، وهو بوصفه ناقداً يعرف كيف يصفى عمله الفنى من الأوشاب ما أمكن ذلك قبلما يتم تمامه وقبلما يقول للناس .. هذا وليدى الجديد فأحبوه كما أحبه . والعكس طبعاً غير صحيح ، فما كل ناقد عظيم فنان عظيم ، فالفرق بعيد بين النظر والعمل . فما كل عارف بمعانى الخير والفضيلة مبشر بهذه المعانى قادر على الخير والفضل فى سلوكه وأفعاله وعامة حياته .

ولست أقصد أن الفنان العظيم ناقد عظيم بالضرورة لأنه قرأ و بحث واستقصى فهو ناقد بالفطرة أولا كما هو فنان بالفطرة أولا ، ولقد يصقل بالعلم فطرته أو يفسدها بحسب ظروفه واتجاهاته ، ولكن هذا يقع فى المقام الثانى . والفنان العظيم يعرف كيف ينقد نفسه ولقد لايعرف كيف ينقد غيره . أما الناقد العظيم فهو يعرف كيف ينقد غيره ولقد لايعرف كيف ينقد نفسه .

وبهذا أعود إلى هذا السؤال بكلمتين اهتديت إليهما فخرجت من حيرتى الحائرة فى تقدير هـذا الرجل بوصفه ناقداً فأقول أن يحيى حقى ناقد كبير بوصفه أولا فناناً كبيراً . ولكنه ناقد فريد بلا مدرسة ولا مصطلحات . فليحيى حقى جميع سمات الناقد الخبير ، ومع ذلك يعجز الإنسان عن تبويبه فى إطار معلوم . وهو إذن صادق مع نفسه ومع قارئه كل الصدق حين يقول فى مقدمته أنه « لم يخرج من دائرة النقد التأثرى » .

ولكن يحيى حقى رغم اكتفائه فى نقده بتسجيل خواطره وانطباعاته ورغم

حرصه القوى على عدم الانتماء . . بل أكاد أقول جزعه الشديد من الانتماء ، يحدثنا حديثاً فى بعض المواضع لا يقدر عليه إلا ناقد متمرس فى النقد النظرى عارف بكافة مدارس النقد والأدب . انظر مثلا إلى قوله فى ١٩٢٧ وهو يشرح أسس الفن القصصى فى بحثه الممتع حول مجموعة « الناى السحرى » لرائد القصة المصرية محمود طاهر لاشين . . . « إن المؤلف ساعة أن يكتب خياله وأفكاره يكون منساقاً بفكرة شخصية لا يستطيع أن يحكم بنفسه على أهميتها . . فقد يؤثر فيه لظرف من الظروف الخاصة به منظر محلى فيخيل إليه أنه إذا وصف كل التفاصيل التى يراها استطاع أن ينقل للقارىء ما عكسه هذا المنظر فى مخيلته من الأفكار والعواطف ، ونسى أنه لأجل الوصول إلى غرضه يجب أن يشاركه القارىء استعداده النفسى الذى بعثه على استخلاص النتائج التى رآها فى المنظر الذى يصفه »

ومن يتأمل هذا القول يروعه فيه أنه لا يخرج فى قليل أو كثير عن تلك النظرية المشهورة التى أضافها الناقد العظيم ت.س إليوت. إلى تراث النقد الأدبى وعلم الجمال، ألا وهى نظرية «الترابط الموضوعى» أو نظرية المعادل الموضوعى كما يحب البعض أن يسميها بما بوجه حق، تلك النظرية التى حاول إليوت بها أن يحطم هاملت شكسبير من ناحية الإظهار الفنى على أساس «اللامشاركة» بين الجمهور وفنانه بسبب نقص هذا المعادل الموضوعى فى هذه المأساة على حد رأيه ، وبسبب وقوف هذه المأساة عند مرحلة الوجدان الذاتى غير المسقط موضوعياً إلى الخارج: بل إن هذه « المشاركة» التى يحدثنا عنها يحى حقى هى جوهر نظرية « الإمباثيا » التى فسرت بها الناقدة العظيمة « فيرنون لى » مرحلة الانفعال الفنى فى وجدان الفنان الخالق ولا أحسب أن حقى قرأ فرنون لى ، فقد كان يومئذ فى الثانية والعشرين من عمره . .

أو أنه قرأ مقال إليوت فى هاملت فقد كان إليوت يومئذ لا يزال يصوغ نظرياته فى موضوعية الفن ، ولم تكن نظرياته قد أحدثت كل هذا الاضطراب الخطير فى عالم الفن والنقد .

ولا شك أن موضوعية الفن بصفة عامة فكرة نوقشت كثيرا فى النقد الأوروبى قبل يحى حقى ولا سيما فى نقد القرن التاسع عشر حين ثار على المدرسة الرومانسية فى الفن والمدرسة الذاتية المثالية فى الفلسفة . ولكن المهم فى كل ذلك أن يحيي حقى وضع قانونا من قوانين الفن سواء بفطرته أو تجاربه أو من قراءته توحى بأنه ينتمى إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة وحقيقة الأمر أنه غير مهتم لمذهب من المذاهب .

أنظر أيضاً إلى رأيه فى ذلك التقليد الشائع بين الرومانسيين وهو افتتانهم بتصوير شخصية المومس وإسرافهم فى العطف عليها ورسمها على أنها ضحية المجتمع أو ضحية أنانية الرجل كما نرى مثلا فى « غادة الكاميليا » ، فيحى حقى يقول وهو بعد فى الثانية والعشرين : « وبعد فلماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البغى ولم يحاول أحدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية فى قلب المرأة التى يتخذها الجميع أداة يلهون بها ساعة ، ثم يحتقرونها ويزدرونها بعد ذلك » ويخيل إليك أن يحى حقى فى ثورته على هذه الرومانسية المثالية إنما يطالب بالواقعية فى تصوير الحياة . ولكنه فى حقيقة الأمر لا يبحث عن واقعية الفن وإنما يبحث عن موضوعية الفن .

ويخيل إليك بعد كل هذا وحين تقرأ تنديده الباكر بالإسراف الرومانسى الذى يتجلى فى الأسلوب التهويلى ، أوفى الموضوع التهويلى ، أنه عدو لدود من أعداء الرومانسية . فهو يعلن أن العاطفة المسرفة الصريحة وكل مظاهر الجموح

الرومانسى سواء فى الشعور أو فى التخيل أو فى الأداء مثالية تلازم المراهقين وذاتية رخيصة لا تتفق مع النضج الفنى وهو يهتدى إلى قانون آخر من أهم قوانين الفن حين يقول :

« وكلما كانت هذه المعانى مختفية بين السطور يستنتجها القارىء من نفسه ازدادت القصة نجاحاً ، وهو يكره أن يتكلم الكاتب على لسان أبطاله أو يستخدم أبطاله للتعبير عن فلسفته وآرائه الخاصة فيذكرنا بعبارة أليوت المشهورة « إن الفن انتحال لشخصية الفنان » كل هذا يضع يحى حقى بين جماعة الثائرين على جماعة الرومانسية الجامحة بعاصفتها واندفاعها كما يقول الداعون للتأثير المائل فى الفن والتعبير المهموس فى الأداء .

ومع ذلك فنحن نقف أمام هذه الدعوة حائرين :

« فمن رأيى أن يأتى لنا المؤلف المصرى فى براعة قصصية وحبكة تدل على خبرة فى التأليف بوصف لعاطفة دفينة غامضة مرتبكة وأن يأتى لنا بتمثيل موقف من الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة ، ويبين لنا بوضوح كيف أن هذا العالم فيه خير وشر . . . حسن وقبيح . وكيف أن الإنسان له نفس معقدة لدرجة أن فصل عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلا ويصف لنا النفس الإنسانية في أحط دركاتها وفي أسمى مراتبها ليبين كيف أن الإنسان يستطيع أن يكون ملاكاً وشيطاناً ويزور على الناس فى الحالتين » .

فلا نشك لحظة فى أن صاحب هذا الكلام كاتب رومانسى من أوضح طراز . . الذى يلتمس روعة الفن فى ما هو دفين لا تراه العين إلا بعد استخراجه من الأعماق ، ويلتمس روعة الفن فى ما هو غامض ومرتبك ، ويلتمس روعة الفن فى اختلاط نقائض الحياة ، بل هذا الذى يعلمنا بفنه ونقده أن الدمامة

يمكن أن تكون مادة لفن مثلما الجمال . وأن الفن مستطيع أن يخرج من عفن الحياة آيات الجمال . . فنحسب أننا نقرأ رسالة أدموند بيرك « فى السمو والجمال » وهى الينبوع الذى نبعت منه الفكرة الرومانسية بأن مادة الفن وصورته وغايته جميعاً ليست الجمال ولا علاقة لها بالجمال وإنما هى الشعور ، الشعور السامى الذى يستطيع أن يجعل حتى من القبح والانحطاط وكل باعث على الألم أو الاشمئزاز موضوعاً للفن . أو نحسب أننا نقرأ فصولا فى فيكتور هيجو وعامة الرمانسيين الذين استخرجوا الفن من آلام الحياة ومن نقائضها المختلطة .

ومع ذلك فيحيي حقى ليس رومانسياً رغم اتباعه علماً وعملا بعض قوانين المدرسة الرومانسية . وهو فى هذا المقام يصر على القالب وكمال الصورة حين يصر على الاهتمام ببناء الحبكة شأن كل الكلاسيين . وهو فى كل مكان من نقده التطبيقى يصر على مبدأ المعقولية والذوق السليم وكافة مايبشر به المذهب الكلاسى من جوهريات وهو مع ذلك أبعد ما يكون عن الكلاسية .

فإذا تأملت رأيه فى أدب توفيق الحكيم اكتشفت فى يحيي حقى جانباً مغايراً لكل هذا . فهو يرفض أهل الكهف لا لمجرد أنها ثمار المسرح الذهنى فحسب ، ولكن لأنه اكتشف فيها مضموناً صوفياً يشكك عقول الناس فى حقيقة الحقيقة بل فى حقيقة الحياة وربما فى حقيقة الوجود بأكمله من خلال مشكلة الزمن التى يعالجها توفيق الحكيم . وهو يرفض عودة الروح لعدم التكافؤ بين جوهرها العميق وبين سفاسف أحداثها الخارجية ثم يفاجئنا بتلك المفاضلة الغريبة غير المنتظرة من رجل يكتب فى استانبول عام ١٩٣٤ التى يقول فيها . - إنه يقدم عودة الروح على أهل الكهف لأن بث الصوفية والدروشة فى نفوس المصريين المكافحين من أجل بناء وطنهم ومن أجل استقلالهم ليس من مهمة الفن العالى الذى يرى فيه يحيي حقى أنه يجب أن يكون مرتبطاً بالحياة ومتفاعلا

مع المجتمع وخادماً لهما بطريقته المهموسـة الخاصة .

وهكذا يفتح لنا يحى حقى فى ١٩٣٤ معركة جـديدة هى معركة « الفن للفن » و « الفن للحياة» ولا تزال آراؤه تتبلور فى هذا الاتجاه سنة بعد سنة حتى نجـده فى السنوات الأخيرة دائم التفـكير فى هـذا الموضوع ، دائم الربط بين الأدب والحياة فيخيل إلينا أن يحيى حقى رائد من رواد الواقعية المصرية وأنه ابن بار من أبناء هذه المدرسة فى الأدب العربى الحديث .

ولـكن هيهات هيهات فيحيى حقى فناناً كان أو ناقداً أبعد ما يكون عن الواقعية فى أدبه أو فى منهجه أو فى دعوته .

فماذا يـكون هـذا الرجل الذى لا هو بالواقعى ولا هو بالرومانسى ولا هو بالـكلاسى ، أقول أنه ظاهرة فريدة فى أدبنا تتمرد على كل انضواء وتخاف من كل انتماء وتجزع من أن تصبح شيئاً محدداً غير التزام واحد عظيم هو التزام الفنان العظيم بالفن العظيم .

هذا اللامنتمى العظيم يرفض كل انتماء لسبب واضح وهو جزعه من الانتماء ، فيحيى حقى يحب الواقع البشع العارى لأن الحيـاة البشعة العارية هى الحيـاة الحقيقية المليئة بالنبض والحرارة والخصوبة وعميق الجذور الدفينة فى ظلمات التربة الغبراء ، ولـكنه فى الوقت نفسه يجزع أمام الواقع البشع العارى لأنه يملأ النفس مرارة ويأساً ويمسخ النفس والقلب والعقل ويسلب الفن جماله ورونقه وعذوبته فيفر منه إلى برجه العاجى إلى مدينة الأحلام .. ويحيى حقى يحب العاطفة العميقة الهوجاء والخيال الجامح فى الأدب والحياة وهو مع ذلك يجزع أمام العاطفة العميقة الهوجاء وأمام الخيال الجامح الراكض وراء حدود الزمان والمـكان لأنه يعلم أن كل هذا لا يخلف فى اليـد إلا قبض الريح إذا ما شرب المرء كأس الواقع

المرير وبعد أن تفيق كل قس من أحلامها الغريبة . ويحي حقى يحب الجمال الجميل ، وبهاء الرونق وتمام الصورة ، يحب كل هذا فى الأدب كما يحبه فى الحياة ويحبه فى الكلمة ويحبه فى السلوك يحبه فى العبارة ويحبه فى الأخلاق يحبه فى بناء الفن ويحبه فى العمل الجميل ، حتى لتكاد من رقة ذوقه فى الأدب وفى الحياة تحسب أنك بإزاء دمية هشة من تلك الدمى التى لا تراها إلا فى قصور النبلاء ، وهو مع كل هذا الحب للجمال يجزع أمام الجمال لأنه يعرف أن الجمال لمن أخلص له صار شكلا صرفا وخلا من مضمون الحياة وأن ضريبة الجمال الصرف فادحة لكافة الأحياء .

ألا ترى معى بعد كل هذا أن حيرة يحي حقى بين المذاهب الأدبية المختلفة حيرة نابعة من نفسه الحائرة ، وأن كل هذا الغموض وهذا التناقض وهذا الارتباك الذى حدثنا عنه إنما هو من غموض نفسه وتناقضها وارتباكها ، ومصدر هذه الحيرة الحائرة فى الأدب والحياة هي فى يقيني خشية يحي حقى من الانتماء خشية من أن يملك شيئاً أو أن يملكه شيء خشيته من أن يقع أسير الحياة ، مادتها أو صورتها أو غايتها العليا وأن يتحمل مسئولياتها الفادحة بالانتماء والالتزام . فنجا يحي حقى من شرك الحياة ليقع فى شرك تلك السيدة الفاتنة القاسية الفؤاد التى حدثنا عنها كيتس فى قصيدته الخالدة وهى روح الفن .

اللص والكلاب

« من المستحيل تحديد مصدر النباح الذى ينطلق مع الهواء فى كل موقع ولا أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام ».

نجيب محفوظ

لكم ترددت قبل أن أكتب هذا المقال ؟ .

ترددت أولا فى أن أكتبه أو لا أكتبه . فأنا لم أكتب عن نجيب محفوظ كلمة واحدة رغم كثرة ما كتب وكثرة ما كتبت . ترددت تردد المتهيب ، ففى أكثر من مرة يصدر لنجيب محفوظ كتاب جديد كنت أقرؤه ، ثم أمسك بالقلم لأكتب ، فيتوقف القلم تهيبا . ولم أكن أعرف لهذا التهيب علة إلا خشيتى من أن أظلمه وأظلم معه نفسى . فما من مرة صدر لنجيب محفوظ كتاب جديد إلا وانطلق كوراس النقادمن أنهر الصحف وعلى موجات الإذاعة وفى حلقات الندوات بتمجيده تمجيداً بلاحساب أو يوشك أن يكون بلا حساب . وماعرفت كاتبامن الكتاب ظل مغمورا مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا « مؤسسة » أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولعلك لاتعرف ما يجرى بداخلها وهى مع ذلك قائمة وشامخة وربما جاءها السياح أو جىء بهم ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التى هى نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف .

الرسمى فحسب بل هل مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين والبسطاء .

بعد هـذا كله لم يعد صعبا تفسير تهيبى العظيم كلما سولت لى نفسى أن أتناول نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب ، كلما قرأته غلا الدم فى عروقى وودت لو أنى أصكه صكا شديداً ، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الـكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان وقالت نفسى : ليس فن بعد هذا الفن ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة . وليس يجوز مثلى أن يفسد على الناس أفراحهم كلما احتفلوا بوليد جديد ، وليس يجوز لمثلى أن يشارك فى عرس عظيم كل من فيه منتش إن بأصفى السلاف وإن بمجرد الإيحاء : فلقد اكتشفت فيما اكتشفت أن بعض من كتبوا عن « ثلاثية » نجيب محفوظ الشهيرة مثلا لم يقرءوا منها إلا صفحات معدودات وأنا شخصيا أعلن وأعترف على الملأ أنى لم أقرأ منها إلا جزءها الأول وأعلن وأعترف على الملأ أنى لن أقربها ثانية إلا حين يتاح لى أن أعتكف أسبوعين فى مرسى مطروح أو فى ظروف تتيح التفرغ لقراءة مثل هذا العمل الأدبى الخطير .

ورغم أنى قرأت أكثر ما كتب نجيب محفوظ فلن أتحـــــــدث هنا عن نجيب محفوظ ، ولن أتحـدث إلا عن شىء واحـد هو قصته الأخيرة الصغيرة « اللص والـكلاب » . سأتحدث عنها لا لأنى أعتقد أنها أهم ما كتب ولا لأنها تمثل « فن » نجيب محفوظ ، ولـكن لأشرح من خلالها فن نجيب محفوظ فى « اللص والـكلاب » بلا زيادة ولا نقصان .

فان أردت أن تعرف موضوع هذه القصة فى كلمات فقل إنها قصة جان.

فالجان فى القرن العشرين أو شىء من هذا القبيل . وجان فالجان هو بطل رواية « البؤساء » لفكتور هيجو ، وهو نموذج اللص الذى يطارده المجتمع حتى بعد أن يستوفى قصاصه . كذلك الحال فى رواية نجيب محفوظ : فيها سعيد مهران أو سعيد فالجان . لص شبه مثقف يدخل السجن فى اللصوصية ، وحين يخرج من السجن تبدأ مأساته الحقيقة ، فهو يجد أن زوجته التى طلقته وهو فى سجنه قد خانته ، وتزوجت من أخلص صديق له فى عصابته . ويجد أن ابنته الصغيرة سناء تنكره إنكار الولد الذى لم ير أباه أبدا ، ويجد أن أصدق أصدقائه بين المتعلمين وهو الأستاذ رؤوف علوان المحامى قد خان كل ما كان يبشر به من مبادىء لنصرة الفقراء وتأليبهم على الأغنياء ، وباع تعاليمه الاشتراكية أو الشيوعية لا أدرى (فنجيب محفوظ لا يحدد لنا بالضبط هذه التعاليم) مقابل قصر جميل قرب الجيزة . وقد كان المحامى رؤوف علوان مثله الأعلى لأنه هو الذي فلسف لسعيد مهران اللصوصية وجعل من سرقة الفقراء للأغنياء مذهبا وعمق فى هذا اللص شبه المثقف نوازع النهب والسلب والسطو وقطع الطريق حتى غدا بفضله زعيم عصابة خطيرة :

ويبدو أن سعيد مهران قد تبلورت فى ضميره فكرة « روبين هود » أو « اللص الشريف » ، أو يبدو أنه رسم لنفسه مثلا أعلى فى الحياة هو أدهم الشرقاوى الذى جاء ذكره فى المواويل أنه يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، أقول يبدو لأن نجيب محفوظ لم يرسم هذا الجانب من شخصية سعيد مهران بوضوح كاف .

أخلص أصدقائه يسلمه للبوليس ليخطف زوجته وماله وأحب امرأة فى حياته تتخلى عنه لتتزوج من تابعه الخائن الذى لا يساوى قلامة ظفر ، وبنته الصغيرة ، محور أحلامه تنكره إنكارها لرجل جاء من الطريق ، وأستاذه وملهمه يبيع كل ما نادى به من مبادىء مقابل الجاه والحياة الناعمة . هؤلاء هم الكلاب الذين أحاطوا

باللص ساعة خروجه من السجن . فلم يبق أمام اللص إلا سبيل واحد هو مطاردة الـكلاب وتدميرها الواحد بعد الآخر .

وفى عملية المطاردة هذه تبين أن القدر نفسه يقف فى سخرية مريرة إلى جانب الـكلاب فحين يتسلل سعيد مهران ليلا ليغتال صاحبه اللص الخائن عليش تفتك رصاصاته بمجهول برىء استأجر شقته من بعده وحين تسلل سعيد مهران ليلا ليغتال المصلح الاجتماعى الدعى رؤوف علوان تفتك رصاصاته بالبواب المسكين البرىء .

وهكذا يفر سعيد مهران كالقنيصة وقد خابت كل آماله فى تطهير الدنيا من الـكلاب . ويبدأ طراد من نوع جديد ، طراد المجتمع لهـذا السفاح الجديد ، فالبوليس وراءه لا يهدأ لأن هذا واجبه والرأى العام وراءه لا يهدأ لأن الصحافة تستثيره ، أما هو فهو معتصم آنا عند بغى عاشقة له اسمها نور تعيش فى بيت على حافة المقابر ومعتصم آنا بين المقابر نفسها حتى يحاصره رجال الأمن من كل جانب ويوشك أن ينزل بهم وبنفسه الدمار ، ولـكن قواه تخذله فى اللحظة الأخيرة فيستسلم للبوليس .

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان فى « اللص والـكلاب » فهو قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أنه سيد من يبنى البناء فى أدبنا القصصى . فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد أنى أبالغ فى القول إن قلت أن بناء « اللص والـكلاب » لا يقل إحكاما عن بناء أعظم ما قرأت فى القصص الـكلاسيكى العالمى كل شىء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الأرسطاطاليسيون ، ولـكن أكتفى بأن أقول أن كل خصائص القصة الـكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الـكمال . فهو يعرف

أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت ، وهو يهتم بالصقل والصحة والسلامة والاقتصادوالتوازن اهتماماً ليس بعده اهتمام ، وهو لا يتوه فى التفاصيل ولكن يركز على الجوهريات .

ولكن غريبة الغرائب فى « اللص والكلاب » أنها قصة كلاسيكية القالب رومانسية المضمون . فهذا اللص الشريف إن صح هذا التعبير شخصية ملتهبة الخيال تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة فى الحياة ، هى شهوة الانتقام بعد القوة الملتهبة العنيدة التى سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسى العظيم كشخصية هيثكليف فى « مرتفعات وذرينج » لإميلى برونتى وشخصية ادمون دانت فى « الكونت دى مونت كريستو » لاسكندر دوماس الأب وغيرها كثير فى أدب الرومانسيين حيث تسمم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرة تعصف به وبكل من حوله

فكيف أتيح لنجيب محفوظ ، وهو على غير ما يذهب النقاد ، عدو الواقعية اللدود ، أن يصب كل هذا الوجدان الرومانسى فى هذا الإحكام الشكلى الكلاسيكى ، هذه هى الظاهرة المحيرة حقاً فى أدب هذا الأديب العظيم ، وهى أيضاً علة هذا الصدع الكبير فى هذا الأديب الكبير ، الصدع بين مادة الفن وصورته ، ذلك الصدع الذى تلمس آثاره فى باطن قصة « اللص والكلاب »

وهذا الصدع ينجلى أول ما ينجلى فى بناء نجيب محفوظ لشخصياته ، فهى بوجه عام شخصيات مرسومة من الخارج ، مرسومة بإحكام ولكنها مرسومة من الخارج رغم هذا الإحكام . فهذه الشخصيات باستثناء شخصية الصوفى الفقير إلى الله ، وربما شخصية المومس « نور » إلى حد لا بأس به . حين أقول أنها مرسومة من الخارج أقصد أن اللص الشريف سعيد مهران والمحامى المزيف رؤوف علوان وعامة اللصوص وقطاع الطرق الذين صورهم

نجيب محفوظ لا يتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، ولا يفكرون بعقولهم وإنما يفكرون بعقل نجيب محفوظ ، خواطرهم خواطر نجيب محفوظ وذكرياتهم ذكريات نجيب محفوظ ، لست أقصد نجيب محفوظ الرجل وإنما أقصد نجيب محفوظ الفنان . كل هؤلاء ليسوا لصوصاً ولا بغايا ولكنهم يمثلون فكرة نجيب محفوظ عن اللصوص والبغايا ، انظر هذا الحوار بين اللص الشريف وبين الشيخ الصوفى على الجنيدى :

« هل تستطيع أن تقيم ظل شىء معوج ؟

فقال الشيخ برقة

— أنا لا أهتم بالظلال ! »

وأنا لا أعتقد أن لصاً مهما كان شبه مثقف قادر على أن يجادل رجلا من رجال الله فى مشكلة تقويم ظلال الأشياء المعوجة . فإذا ما توغلا فى الحديث قال الشيخ :

— قال سيدى إنى لا أنظر فى المرآة كل يوم مراراً مخافة أن يكون قد اسود وجهى .

— أنت ؟

— بل سيدى نفسه !

فتساءل ساخراً :

— فكيف ينظر الأوغاد فى المرآة كل ساعة »

أما الأوغاد فهم الكلاب الذين يطاردهم اللص أو يطاردونه ، فالمطاردة فى نجيب محفوظ متبادلة لأن سعيد مهران فريسة وكلب صيد معاً سواء قبل سجنه أو بعد خروجه من السجن والمجتمع فرائس وكلاب صيد معاً . ولست أعتقد أن

اللص مهما كان مثقفاً أو شبه مثقف مستطيع أن يفكر فى هذه الوقفة الفلسفية التى تذكرنا لابد بخوف كاليبان من أن ينظر إلى نفسه فى المرآة فى أوسكار وايلد .

ولو أنى أردت أن أسوق من أمثال هذه الخواطر والملاحظات والتعليقات ما يوضح رأيى هذا لسقت مائة مثل ومثل .

ولكن كل هذا لا يغض من جمال هذا العمل الفنى العظيم . فنجيب محفوظ ومعه عامة نقاد الكلاسيكية مستطيع أن يقول : أنا لا أصف لك الواقع بحذافيره وبتفاصيله ولكنى أصف لك الواقع فى جوهره وكلياته . ليس من الضرورى أن أصف لك كيف واقع سعيد مهران المومس نور ولكن يكفينى أن أوحى لك بأن الليلة حين انتهت كانت قبلة امتنان « وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العارى فى تلك الساعة من الليل » ..

فإن أردت أن تعرف من بطل هذه القصة الجميلة قلت لك أنه ليس سعيد مهران ولكن شخص آخر لا يفكر أحد فيه ، وهو المومس نور ، بل أكاد أقول أن شخصية المومس نور من أجمل الشخصيات التى صادفتها فى أية قصة من روائع الأدب العالمى . ولا تعجب من هذا القول لأن نجيب محفوظ جعل منها البصيص الوحيد الذى يختلج (ولا أقول ينير) وسط هذا الظلام الحالك .

أما رمزيتها فلا يجوز أن تخفى على أحد ، فهى شىء أشبه ما يكون إلى نور الخير ، وسط غابة ظلماء لا مكان فيها إلا للصوص والكلاب . نور هى النور الوحيد فى حياة سعيد مهران ، نور خافت حقا ، نور لا يرغب فيه أحداً حقاً ، حتى أحوج الناس إليه ، نور لا يشع وسط الأحياء ولكنه يختلج كالنجم الباهت على تخوم الحياه حيث يلتقى الموتى بالأحياء عند مقابر الإمام. وهى أخيراً

نور زائف ، زيفها من زيف هذه البغى ، التى تستطيع أن تجمع فى وقت واحد بين أطهر معانى الحب والتضحية و بين بيع الهوى كروتين يومى لا يدخل فى اختصاص علم الأخلاق .

وحتى هذا النور البعيد الشاحب المختلج بين تخوم الموتى وتخوم الأحياء، حتى هذا البصيص أطفأه نجيب محفوظ حين جعل المومس نور تختفى فجأة لا أحد يعرف كيف ولماذا ، ولـكن نرجح بسبب مهنتها وهى الدعارة أنها وقعت فى أيدى رجال البوليس . اختفت فى اللحظة التى كان فيها اللص المطارد أحوج ما يكون لا أقول إلى يد منقذة أو قبلة حانية ولـكن إلى أربعة جدران يحتمى فيها ولقمة عيش يتبلغ بها بعيداً عن عيون مطارديه .

فهل رأيت تشاؤماً أكثر من هذا التشاؤم الذى تفصح عنه قصة « اللص والـكلاب » ؟ أنا ما رأيت تشاؤما من هذا التشاؤم إلا فى قصص دوستويفسكى وبلزاك ، ولا تستكثر على نجيب محفوظ صحبته دوستويفسكى و بلزاك فهو أخ لهما صغير مهما اختلف عنهما فى منهج فنه وفى صورة فنه .

وهل رأيت تشاؤما أكثر من هـــذه الصورة التى رسمها نجيب محفوظ للصوص أشباح وكلاب أشباح يطارد بعضهم بعضا بين القبور . فـكأنما القرافة فى نجيب محفوظ هى رمز الدنيا كلها، ولا أقول رمز القاهرة وحدها أو هى الأرض الخراب التى حدثنا عنها الشعراء فى شعرهم الحزين ، وكأنما البشر من الفصيلتين يعيشون فى مأساة طراد خائب من الجانبين ساحته ليست عالم النور ولا عالم الظلمات ولـكن تلك التخوم التى يلتقى فيها الموت بالحياة لحظة ثم يشمل الـكون كله ظلام ساكن عميق .

كيف تقرأ نجيب محفوظ

٣

منذ أن كتبت عن « اللص والكلاب » جاءتنى رسائل ورسائل بعضها مستنكر و بعضها منزعج و بعضها حائر يتساءل .. ولاحظت أن أعظم حيرة أوقعت فيها قرائى جاءت من قولى أن نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » ، على غير ما أجمع النقاد ، هو عدو الواقعية اللدود ، كما جاءت من قولى أن نجيب محفوظ قد بنى هذه الرواية بمادة رومانسية فى إطار كلاسيكى .

وسر هذه الحيرة فيما يبدو لى أن كثيرا من الناس يفهمون مدارس الأدب فهما تقريبياً عاما لا يقوم على الدقة ، اعتمادا على ما يشيعه بعض النقاد بينهم من نظريات فى الأدب تقريبية وعامة ولا تقوم على الدقة ، وأوضح مثل على ذلك هو الفكرة الشائعة بأن الفن الواقعى هو الفن الذى يرسم صورة فوتوغرافية للحياة ، فيها كل ما أمكن من التفاصيل مطابقة ما أمكن لما تصوره من أشياء العالم الخارجى . والحق أن التصوير كلما اقترب من الفوتوغرافية كلما ابتعد عن الخلق الفنى ، والتسجيل كلما اشتد فى مطابقة الواقع ونسخه بحذافيره ابتعد عن الخلق الأدبى . ولقد ينفق كاتب صفحة أو صفحات فى وصف وجه رجل أو أثاث حجرة أو شعور امرأة فلا يقربه هذا من الواقعية أكثر من كاتب يصف هذه الأشياء فى عبارة أو عبارتين فكل خلق فنى قائم فى جوهره على الاختيار والفرق بين مدارس الأدب المختلفة يتلخص فيما يختاره الفنان من تجارب الحياة وفى تركيبه لما اختار من تجارب فى تجربة جديدة تكون ذات مغزى ، كما يتلخص فى كيفية الاختيار والتركيب وفى هدفها جميعا .

وأكثر الخطأ ناشىء من الخلط الزائف والتفرقة الزائفة بين الصدق الفنى والصدق للحياة ، ذلك الصدق الذى أجمله أرسطو فى عبارته المشهورة أن « الفن تقليد الطبيعة » . فأرسطو ، وهو أبو النقد الكلاسيكى وواضع نظرية الاختيار

والتركيب فى كل خلق فنى ما كان يتصور الصدق فى تصوير الحياة إلا تعبيراً آخر عن مبدأ الصدق الفنى ، وما كان يتصور أن الصدق للحياة أو الصدق الفنى ممكن بنقل صورة فوتوغرافية لها ، كذلك فى الطرف الآخر ، طرف المدرسة الواقعية التى ترى أن الفن يقوم على تصوير « قطاع من الحياة » أو « شريحة من الحياة » ما كانت لتتصور أن الصدق فى تصوير الحياة شىء والصدق الفنى شىء آخر ، أو أن الصدق أيا كان نوعه معناه نقل صور فوتوغرافية لقطاع من قطاعات الحياة أو شريحة من شرائحها ، دون إعمال لمبدأ الاختيار والتوليف . وقل نفس القول فى بقية مدارس الأدب قديمها وحديثها . إنما يكمن الفرق بين هذه المدارس فى فهمها للحياه وماهيتها .

ولكى تفهم هذا المقصود بالصدق الفنى انظر إلى عامة شخصيات الأدب الرومانسى الصميم ، وهى شخصيات تكاد أن تكون مستحيلة فى الحياة الواقعية أو على الأصح نادرة الوقوع فى سياق الحياة الواقعية لشدة تفردها بخصائص وأعمال ونوازع وأفكار وعواطف لا يشاركها فيها إلا الأقلون .

انظر إلى هاملت عند شكسبير وغادة الكاميليا عند دوماس الإبن وروسكو لنيكوف عند دوستويفسكى ، تجدها شخصيات حية مقنعة للعقل والقلب والحواس حتى لتحسبها تتحرك فى واقع الحياة . فإن راجعت نفسك كم هاملت أو مرجريت جودبيه أو روسكو لنيكوف صادفت فى حياتك أدركت أن هذه كلها شخصيات إما فريدة وإما ملفقة ، لفقها خيال الفنان من خامات الحياة ، فهى لا تطابق شيئاً شائعاً أو مألوفاً فى واقع الحياة ، فإن سألت نفسك : وكيف أمكن لهذه الشخصيات أن تقنع عقلى وقلبى وحواسى رغم أنها فريدة أو ملفقة ، لم تجد لهذا إجابة إلا أنها مقنعة بسبب صدقها الفنى ، وهى مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة ، ولكن بقدرتها على هذا الإيهام ، بأنها تطابق الحياة ، فغاية الصدق الفنى -

كفاية كل صدق فى الوجود ، هى الإقناع أو الإيهام : إن أرضى العقل سميناه اقناعا . وإن أرضى القلب أو الحواس سميناه إيهاماً ، وإذا كان الصدق الفنى ضرورة فى مدرسة من مدارس الأدب فالسؤال يكون ، وما الفرق إذن بين مدارس الأدب المختلفة مادامت كلها تقوم على الإقناع أو الإيهام بواقع الحياة !

والرد على ذلك أن الكلاسيكية توهم تصوير المحتمل المعقول والرومانسية توهم بتصوير الممكن المثالى والواقعية توهم بتصوير العادى الموجود ، والفرق بين هذه الأطراف الثلاثة يتمثل فى الفرق بين المحتمل الموجود والواجب الموجود والواقع الموجود سواء فى الشخصيات أو فى الأحداث أو فى المواقف أو فى العواطف أو فى الأفكار أو فى الأقوال أو فى الأفعال . هذه هي الأسس الأولى وكل ماعداها من مناهج وأساليب تتخذها هذه المدارس للإقنـــاع أو للإيهام بالصدق الفنى .

فالموقف الكلاسيكى من الحياة يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة فى كل بيئة وفى كل زمان لأن هذه الكليات والجوهريات يدركها كل عقل ، وتشارك فيها كل نفس وهو ينفر من الشاذ ومن الفريد كما ينفر من العادى ومن الجزئى .

والموقف الرومانسى يقنع القلب أو يوهمه بتناول مثل الحياة العليا وخصائصها الفريدة وصفاتها السامية التى قد لا تكون ملكا مشاعاً لكل بنى البشر والتى قد تكون نادرة الوقوع ولكنها رغم ذلك جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان بالفعل و بالإمكان ، فى الواقع وفى الأحلام ، وهو يقنع القلب لأن فى كل قلب قلعة للأحلام وفى كل نفس حنين إلى المثل الأعلى الذى هو من صنع الخيال ، ولأن الحياة نفسها وأشخاصها وأحداثها وعواطفها وأحاسيسها بها جانبها الرومانسى المتمثل فى أبطالها وخوارقها كما هو متمثل فى أبالستها وشواذها .

والموقف الواقعي يقنع النفس أو يوهمها بتناول العادى الواقع الموجود الذى اختلطت فيه الحكايات والمثاليات والجزئيات بنسبها المألوفة فى الحياة الواقعية وبآثارها المألوفة فى الحياه العادية ، فأكثرها جزئى وأقلها كلى وأندرها مثالى، أى أن أكثرها مادى وأقلها عقلى وأندرها روحي ، أجل إن الموقف الواقعي يهتم بحياة الرجل العادىأكثر من اهتمامه بحياة الرجل النموذجي أوالرجل الفريد. أى أكثر من اهتمامه بحياة الرجل المثل لكل الرجال وأكثر من اهتمامه بالرجل الذى لا يمثل إلا نفسه .

من أجل هذا حين نقرأ « ثلاثية » نجيب محفوظ — فحديثى اليوم عن « الثلاثية » ولن يتجاوز « الثلاثية » لأنى أعتقد أن الطريقة العملية لدراسة نجيب محفوظ كالطريقة العملية لدراسة كل كاتب عظيم هى ليست إطلاق القول والتعميم ولكن الشرح على المتون — أقول من أجل هذا ،حين نقرأ «ثلاثية» نجيب محفوظ فأول سؤال ينبغى أن نطرحه هو ماذا تصور هذه « الثلاثية » أهى تصور حياة شخصيات نموذجية تمثل كل الناس فى جوهرهم ، أم تصور حياة شخصيات فريدة إن صادفناها فى الحياة لفتت أنظارنا بعاطفتها الفريدة أو بفكرها الفريد أو بسلوكها الفريد ؟ . أم تصور حياة شخصيات عادية شكلتها بيئتها تفكر وتحس وتتصرف فى ظروف أكثرها مألوف وأقلها شاذ غير مألوف والسؤال الذي لاينبغي أن نطرحه ونجيب عليه هو : هل شخصيات نجيب محفوظ شخصيات مقنعة تنبض بالحياة أم لا ، لأن الشخصيات المقنعة الحية هى آية كل فن عظيم ، والشخصيات الفاشلة الضعيفة هى آية كل فن ردىء وملكة الكاتب على الإيهام والإقناع لاتدل على مدرسته الأدبية وإنما تدل فقط على أنه كاتب كبير .

وعندى أن أشخاص « ثلاثية » نجيب محفوظ لا يمثلون الإنسانية فى

جوهرها ولا يعبرون عن كليات الحياة، فهم إذن ليسوا نتاجا من نتاج الفكر الكلاسيكي أو الموقف الكلاسيكي من الحياة . وعندى أيضا ان أكثر أشخاص « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » ليسوا مجرد أشخاص عاديين سواء فى طبقتهم أو فى المحيط البشرى الكبير ، فهم إذن ليسوا نتاجا من نتاج الفن الواقعى وعندى أخيراً أن أكثر هؤلاء الأشخاص ذو تكوين فريد وعواطف فريدة وأفكار فريدة وسلوك فريد ، وإن صادفت أحدهم فى الحياة لفت نظرك أن سمته أعلى أو أن قامته أضأل من سائر من تراه حولهم من الناس ، فهم إذن ثمار من ثمار الخلق الرومانسى

ليس السيد أحمد عبد الجواد رجلا عاديا بأى معنى من المعانى ، فهو عملاق ضخم ينشر الرعب فى كل من حوله ويلغى كل إرادة غير إرادته ، وهو صاحب تكوين نفسى بسلوك اجتماعى فريد شاذ قائم على النقائض ، نقائض بعضها مدسوس وبعضها من سجيته . فمن رأى فى السيد أحمد عبد الجواد مجرد صورة للأب المصرى العادى الذى يمثل الإرهاب الأبوى المألوف فى جيله وفى طبقته وفى بيئته فهو يرى إذن أن نجيب محفوظ لم يخلق به شخصية حية مقنعة وإنما رسم صورة كاريكاتيرية مبالغاً فيها لهذا الإرهاب الأبوى الذى تعلم منه الشىء الكثير ، كذلك الحال مع الست أمينة زوجة السيد أحمد عبد الجواد مهما قيل بأن تسليمها الكامل لإرادة زوجها يصور تسليم المرأة العادية فى طبقتها من سيدات ذلك الجيل ، فإنى أقرأ فيها ملامح القديسة أكثر مما أقرأ فيها ملامح امرأة من الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الأولى ، كذلك الحال مع ياسين وأمه وغيرهما من تلك الشخصيات المعقدة التى رسمها لنا نجيب محفوظ فى « الثلاثية » بل إن القدر نفسه يبرز أمامنا فى « ثلاثية » نجيب محفوظ كشخصية معقدة خليقة دائما أن تفاجىء الناس بعجيب المفاجآت .

ومع ذلك فقارىء « الثلاثية » لايسعه إلاأن يحس إحساساً قويا بأن نجيب محفوظ قد نقل له صورة واقعية صادقة لحياة الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الأولى إلى حد جعل بعض نقاد نجيب محفوظ يتهمونه بأنه لميقص علينا قصصاً و إنما قام بعملية مسح اجتماعى .

أما علة هذا الشعور القوي فهى أن نجيب محفوظ قد بلغ فى « الثلاثية » درجة عالية فى الصدق الفنى تجعل قارئه يعيش تجربة آل عبد الجواد كأنهواحد منهم دون أن يتبادر إلىذهنه سؤال واحد من تلك الأسئلة التى يطرحها النقاد .. من يكون هؤلاء الناس وما تكوينهم النفسى وما علاقتهم ببيئتهم الخ ... وقد استعان لبلوغ هذا الصدق الفنى بكل ما وسعه أن يستعين به من مناهجوأساليب وحيل ما كرة أخذها من مدارس الأدب المختلفة أو ألهمته إليها طبيعة الفنان العارف لأصول فنه ، وفى مقدمة هذه المناهج التى استعان بها نجيب محفوظ فى « الثلاثية » منهج المدرسة الواقعية القائم على التوسع فى وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل لإيهام القارىء بواقعية ما يراه وما يسمعه ، انظر إليه مثلا وهو يصف شخص الست أمينة فى « بين القصرين » :

« كانت فى الأربعين » متوسطة القامة تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلىء فى حدوده الضيقة لطيف التنسيقوالتبويب ، أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات ، ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حالمة ، وأنف صغير دقيقيتسع قليلا عند فتحته، وفم رقيقالشفتين يتحدر تحتهما ذقن مدبب ،وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجنة منهاشامةسوادها عميق نقى » .

فإذا أضفت إلى هذا شعرها الكستنائى والمنديل الذى عصبت به رأسها اكتملت لك صورة أشبه بالصور الفوتوغرافية التى تستعمل لتحقيق الشخصية

وقد تفشى هذا الأسلوب فى الوصف فى القصص الأوروبى منذ أن انتشرت الاتجاهات الواقعية فيه من بلزاك فصاعداً حتى قيل فى التعريض بأصحابه إنهم يصفون الأشخاص وكأنهم يصفون للبوليس ، والحقيقة أن المدرسة الواقعية لم تأت بجديد حين عمدت إلى الاسهاب فى وصف الشخصيات على هذا النحو ، فقد كانت المدرسة الرومانسية أيضاً تعمد إلى الاسهاب فى وصف نفسية الشخصيات وتحليل كل ما يجرى بداخلها من نوازع وعواطف وأفكار ، فما فعلت المدرسة الواقعية أكثر من أن نقلت هذه الواقعية فى التصوير والتحليل من داخل النفس الإنسانية إلى خارجها ، واستعاضت عن تشريح الذات والوجدان بتشريح الموضوع والعالم الخارجى .

فإذا تأملت ما فعله نجيب محفوظ فى « الثلاثية » وجدت أنه قد حافظ فى توازن غريب على التقليدين جميعاً فتراه يطنب أشد الإطناب فى وصف عشة الفراخ مثلا ويطنب أشد الإطناب فى وصف عواطف الست أمينة نحو الفراخ وعشة الفراخ ، فكأنما يريد أن يجمع بين المدرستين فى عمل فنى واحد فتراه يطنب أشد الاطناب فى وصف أية جريمة من تلك الجرائم الصغيرة التى كان يرتكبها أفراد أسرة عبد الجواد ثم يطنب أشد الإطناب فى وصف هلع مرتكبها أم رب الأسرة الجبار ، هذه الرغبة فى الموازنة بين الداخل والخارج أو بين الذات والموضوع هى إحدى الخصائص الهامة التى يتميز بها أدب نجيب محفوظ فى « الثلاثية » ، وهى المسئولة عن بلوغه حد الإتقان المعجز فى بعض فصولها وبلوغه حد الإملال المعجز أيضاً فى بعضها الآخر ، وهي قبل هذا وذاك أول مظهر من مظاهر تعلقه بالقالب الكلاسيكى الأصيل الذى يخفى وراء هذه الواجهة الكلاسيكية المتقنة البناء المتقنة الصقل ، المتقنة التوازن ، مضموناً أبعد مايكون من الكلاسيكية ، لأنه مضمون أبعد ما يكون عن كليات الحياة وجوهريات الطبيعة الإنسانية ، ولأنه مضمون أقرب ما يكون إلى التفرد والشذوذ والغموض .

ولـكن عبثا نحاول أن نجد حلا لهذا الاشكال الفنى فى « ثلاثية » نجيب محفوظ إذا لم نخرج من دائرة القالب ونبحث فى دائرة الموضوع ، فإنى أميل إلى الاعتقاد بأن نجيب محفوظ فى « الثلاثية » لم ينظر إلى الـكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية إلا نظرة إلى مجرد أساليب يكسو بها عمله الفنى ويحقق بها الصدق الفنى ويستعين بها على التعبير عن هذه التجربة الحيوية التى خاضها فى « الثلاثية » ، أما التجربة الحيوية التى يصفها نجيب محفوظ فى « الثلاثية » فهى لاتنتمى لأية مدرسة من هذه المدارس ، وإنما تنتمى إلى مدرسة أخرى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب فى القرن العشرين وتلك هي المدرسة البانورالية أو المدرسة الطبيعية التى أسسها زولا أو مدرسة القصة التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها ، وقد كانت هذه المدرسة ثورة على كل ما تقدمها من المدارس ولا سيما المدرسة الواقعية .

بين القصرين

« كل شيء فى هذا البيت يخضع خضوعاً أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية أشبه ، حتى الحب نفسه بين جدرانه يسترق خطاه إلى القلوب فى حياء وتردد وعدم ثقة بالنفس »

(بين القصرين)

فى « بين القصرين » تقيم أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة الصغيرة هى أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، والسيد لقب لا إسم والأسرة مكونة من الأب ، السيد أحمد عبد الجواد نفسه ، وهو بقال يعيش فى بسطة من الرزق ، مع زوجته الطيبة أمينة ، وأولاده الخمسة وهم بالترتيب ياسين وخديجة وفهمى وعائشة وكمال . وكلهم أشقاء ما عدا ياسين ، فهو من زوجته الأولى هنية التى طلقها وياسين بعد فى طفولته .

أما السيد أحمد عبد الجواد فهو ليس مجرد عماد الأسرة ولكنه المحور الذى تدور حوله أحداث الرواية وأشخاصها ، فكأن بيت بين القصرين عالم صغير مغلق على ذاته معزول تماما عن العالم الخارجى . والسيد أحمد عبد الجواد شخصية غريبة رهيبة طاغية ، يتحرك كالمارد فى محيطه الصغير فتتعلق أنفاس كل من حوله هلعاً وخشوعاً ، إن تجهم مادت الدنيا بمن حوله من أفراد أسرته وإن ابتسم خيل إليهم أن رضوان الله قد نزل عليهم فإن مد يده لولد من بنيه ليقبلها فهذه علامة من علامات رضاه . يسبح لها قلب ولده ويجيش امتناناً . وهو لا يخاطب إلا إذا بدأ الحديث ، فإن تحدث جلجلت كلماته كأنها صوت القضاء . لا إرادة إلا إرادته ولا حساب إلا لما يقول أو يفعل . ولكن الغريب حقاً فى أمر هـذا الطاغية أنه ليس ككل الطغاة ، فقد كانت له شخصية مزدوجة وحياة مزدوجة تكاد تبلغ فى ازدواجها حد الفصام أو ذلك الحد الذى عبر عنه الروائى سيتفنسون بشخصيته الخالدة الدكتور جيكل ومستر هايد . فهو إلى جانب بطشه وجبروته

طيب القلب صافى السريرة قادر أن يعلق كل من يدور فى فلكه بحبال الحب كما يعلقهم بحبال الرهبة والاحترام . وهو إلى جانب تقواه الصادقة التى لا زيف فيها كان خارج بيته وخارج أوقات العمل ماجنا خليع العذار يجالس الندماء ويعاشر العوالم ويعاقر الراح فى مجلس الأنس كل ليلة ويخالل أم مريم بعد موت زوجها المشلول . ولكنه لا يعود إلى داره إلا بعد أن يزول عنه كل أثر حرصا على هيبته بين ذويه .

أما أفراد أسرته فقد كانت لكل منهم مشكلاته أو عقدته . فمشكلة الزوجة أمينة هى إفراطها فى طاعة زوجها وإفراطها فى حب سيدنا الحسين . وقد نفذ فيها السيد أحمد عبد الجواد المثل البلدى القائل بأن « البنت لا تخرج من بيت أبيها إلا إلى بيت زوجها ولا تخرج من بيت زوجها إلا إلى القبر » ، تنفيذاً حرفياً ، فلم تخرج أمينة من بيت الزوجية مرة واحدة طوال خمس وعشرين سنة أو نحوها (نجيب محفوظ ينسى الإطلاق فيقول فى فصل آخر أنها خرجت غبا لزيارة أسرتها برفقة زوجها) . ولم تكن لها من أمنية فى الحياة إلا أن تزور مقام سيدنا الحسين ، فلما غاب زوجها عن القاهرة لبعض عمله يوماً واحداً سولت لها نفسها أن تزور مقام الحسين فى الخفاء ، ولكن حظها النكد جعلها تصاب فى حادث فى الطريق فانكشف أمرها لزوجها عند عودته وأنزل بها قضاءه الصارم فنفاها إلى بيت أمها ، ولولا لطف الله ووساطة الشفعاء لطلقها بعد هذه العشرة المديدة .

أما خديجة التى ورثت عن أبيها أنفه الكبير ولسانه الحاد ، فقد كانت مشكلتها فى دمامتها التى أوشكت أن تقضى على آمالها وعلى آمال أختها الصغرى فى الزواج ولولا لطف الله ومجىء الأرمل إبراهيم شوكت لبقيت عانساً مدى الحياة .

وأما عائشة الجميلة الشقراء ، فقد كانت مشكلتها هي أختها الكبرى الدميمة خديجة التي لا يأتيها « العدل » وآل عبد الجواد كغيرهم كثيرين وقتذاك لا يزوجون الصغريات قبل الكبريات . فضاع منها حبها الأول وهو « حب المشربية » ، لضابط البوليس الشاب الوسيم وكادت تبقى عانساً مدي الحياة ، لولا لطف الله وإذعان السيد أحمد عبد الجواد لصوت العقل ، عقله هو طبعاً ، ورضاه بزواج عائشة من شوكت الصغير قبل أن تتزوج خديجة من شوكت الكبير .

وأما فهمى ، وهو طالب الحقوق ، فقد كانت مشكلته الأولى هي حبه لمريم بنت الجيران وهو « حب السطوح » ، فلما أن قال الأب « لا » انتهت المشكلة دون أذيال أما مشكلته الكبرى فقد كانت حبه لمصر ، ذلك الحب المدمر الذى دفعه إلى الاشتراك خفية فى الجهاد الوطنى إبان ثورة ١٩١٩ ، اتقاء لغضب أبيه الذى كان لا يقر الحب المدمر ولو كان حب الوطن . والعجيب فى أمره أن حبه لمصر لم يورده موارد التهلكة ، وإنما جاءت التهلكة فى عيد النصر بعد أن انجلى كل شىء ، فأصابته رصاصة طائشة عابثة فى يوم السلام .

وأما كمال الصغير ؛ وهو فى العاشرة فلم تكن له مشكلة بعد ، لأنه كان فى العاشرة اللهم إلا شكولاتة الإنجليز التى كان يحبها وأنشأت بينه وبين جنود الاحتلال أعداء الوطن مشاعر متضاربة .

هؤلاء إذن هم الأخوة الأشقاء من أمينة فلم يبق إلا ياسين ، أكبر الإخوة وهو غير شقيق ، لأنه ثمرة الزواج الأول التاعس بين السيد أحمد عبدالجواد ومطلقته البائسة هنية ، تلك المرأة المسكينة التى أحبت الرجال حباً مدمراً وأحبت وحيدها ياسين حباً مدمرا ، وكلما ووجهت بمشكلة الاختيار بين حبها للرجال وحبها لياسين قدمت الرجال على ياسين ، فضاع منها الرجال وياسين جميعاً .

أما ياسين فقد كانت مشكلته هي هذه الأم الناشز المزواج المطلاق التي استخدمته وهو بعد صبي في حضانتها أسوا استخدام فكانت ترسله رسول غرام إلى عشيقها الفكهاني الأسود الفحل وتعرضه لرؤيتها حالة كونها شاة في أنياب ذئب . وانطبعت في خياله عنها أبشع الصور ، فلما انتقل إلى حضانة أبيه تبرأ منها وقاطعها قطيعة متصلة فلم يزرها إلا وهي على فراش الموت ، وفي فمه من لعابه يسيل على ميراث بيت « قصر الشوق » الذي تملكه أكثر مما في عينيه من دموع على رحيل أمه التاعسة . وقد ورث ياسين عن أمه ضعف إرادتها وحبها للملذات وسرعة ملالها من الأزواج ، فلما زوجه أبوه من زينب بنت صديقه محمد سئمها قبلما ينتهي شهر العسل وعاد إلى « الزرمرمة » مع نور الجارية وسواها كما كان يزرمرم مع بائعة الدوم ومع زنوبة صبية العالمة ، فطلقه أبوه من زينب على مضض وفي أحشائها منه جنين .

هذه هي قصة « بين القصرين » في أهم معالمها واختلاف العواطف والخجل لما يجري داخل نفوس الناس وعقولهم ولما يحيط بهم من أشياء . وقد احتاج نجيب محفوظ إلى نحو مائة وأربعين ألف كلمة ليروي هذه القصة البسيطة التي يمكن أن يؤديها كاتب آخر من مدرسة أخرى في أربعة عشر ألف كلمة ، أو على الأصح هذه القصص البسيطة التي تتوالى في إحكام عن أشخاص الرواية كما تتوالى حلقات الملحمة ، كل قصة تعقد عقدتها في فصل ثم تعلق فصلا ثم تحل عقدتها في الفصل الذي يليه فهي مجدولة في عناية تامة كأنها الضفائر الذهبية ، مجدولة لا منسوجة ، لأن النسج معناه تداخل اللحمة والسدة بحيث لا يمكن فصلهما إلا بتحطيم النسيج كله . فلو قد سألت نفسك ما « الحكاية » أو « الحدوتة » أو « الميثوس » بلغة أرسطو في « بين القصرين » لما وجدت « حكاية » واحدة كبرى تخدمها حكايات فرعية وإنما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة ،

حتى السيد أحمد عبد الجواد وهو العمود الفقرى فى « بين القصرين » ليست له « حكاية » بالمعنى المفهوم من « الميثوس » الأرسطاطاليسية .

ومع ذلك فقصة « بين القصرين » قصة تحكمها وحدة رهيبة عميقة من أفقها إلى يائها شأنها شأن كل عمل فنى عظيم وهو كما رأينا ليست «وحدة الحدث» فليس فى « بين القصرين » حدث معين بالذات يمكن أن نقول إن القصة بنيت عليه ، فمن أين جاءت هذه الوحدة الرهيبة العميقة ؟

فى اجتهادى الشخصى أن هذه الوحدة الرهيبة العميقة التى تحكم « بين القصرين » على حدة وتحكم الثلاثية كلها مجتمعة إنما تكمن فى أشخاص الرواية لا فى أحداثها وهذا النسيج الذى لم ينسجه نجيب محفوظ بأحداث الرواية نسجه نسجاً محكماً آية فى الإتقان بأبطالها ، فالوشائج المادية والاجتماعية والعقلية والنفسية والروحية بل والجسدية أيضاً هى اللحم والسدى التى لا يمكن فصلهما إلا إذا أردنا تمزيق النسيج . فرواية « بين القصرين » إذن دراسة فنية فى الروابط بين أفراد أسرة مصرية ، من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية ، أى من الجوانب الحيوية والنفسية والاجتماعية ، وهى ليست مجرد عملية « مسح » كما يذهب بعض النقاد ، ولكنها تجربة علمية على طريقة زولا وأشياعه فى آثار قوانين الوراثة الاجتماعية فى حياة أسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته، أسرة لها خصائص معينة يسهل تميزها عن بقية الأسر ، فأسرة عبد الجواد غير أسرة شوكت وغير أسرة عفت رغم أنهم جميعاً يدورون فى إطار واحد ويعيشون فى مجتمع واحد . ودراسة هذه الوشائج البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الحميمة هى ما كان زولا وأتباعه يحب أن يسميه « الحتمية الطبيعية » فالقصة عنده ليست تصويراً للحياة ولا تعبيراً عن الواقع أو الخيال ولكن تجربة علمية

لا تختلف فى شىء عن التجارب التى يجريها العالم فى معمله حين يمزج الأحماض فى أنبوبة الاختبار أو يصهر المعادن فى البوتقة أو يزوج الأرانب البيضاء بالأرانب السوداء ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة فى الأحياء . فهذه التفاصيل الكثيرة التى نجدها فى « بين القصرين » خاصة ،وفى « الثلاثية » عامة ليست إذن من باب اجتهاد نجيب محفوظ فى «الواقعية» ولكن من باب الاجتهاد « الناتورالى » فى تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسمانى والنفسى والاجتماعى الخ . وهو أول شرط من شروط القصة التجريبية ، وقد تعقب إميل زولا نفسه آثار الوراثة وعمل القوانين الاجتماعية الخ . فى أسرة واحدة هى أسرة روجون ماكار وتعقب آثارها الحتميه فى سلسلته الخالدة التى تحمل هذا الاسم وهى مكونة من عشرين قصه استغرقت كتابتها تسعا وعشرين عاماً ، منها قصص (الحالة) و (جرمينال) و (الأرض) و (نانا) المشهورة الخ ... وتعقب فى هذه المجلدات العشرين آثار هذه القوانين الطبيعية والاجتماعية فى التكوين الجسمانى والنفسى والاجتماعى لألف ومائتى شخصية من نسل هذه الأسر ومن صاهروها أو خالطوها ، وقد سمى زولا سلسلته الخالدة : (روجون ماكار أو التاريخ الطبيعى والاجتماعى لأسرة أيام الإمبراطورية الثانية) ، وهى حقبة استغرقت نحو عشرين عاماً وانتهت بانهيار فرنسا فى حرب السبعين .

وهذا سر اهتمام نجيب محفوظ بتصوير هذا الازدواج القائم فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد منذ البداية ، فقد كان كما يقول نجيب محفوظ مثل شخصيتين منفصلتين فى شخصية واحدة ، وهذا رمز حديثه عن أبيه المتلاف وحياته الزوجية المعقدة القائمة على الاستسلام للشهوات ، فهذا الازدواج فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد لم تظهر آثاره فى محيطه المباشر فحسب بل انسحبت على من تفرعوا عنه من نسل . وهذا أيضاً سر اهتمام نجيب محفوظ بتشريح

نفسية ياسين وربطها صراحة بتكوين أمه المنحرفة الضائعة الإرادة وبتكوين أبيه القاسي ، فياسين يتصرف فى بيت أمه كأنه السيد أحمد عبد الجواد ويتصرف فى بيت أبيه كأنه أمه هنية ، والسيد أحمد عبد الجواد يتتبع ظهور فحولته الخاصة فى أبنائه الذكور فى سرور باطنى رغم ما يبديه أمامهم من صرامة وتقشف ، وحين يقف على مغامرة ولده فهمي مع مريم يطرب لها سراً ويقول لنفسه باسما : « من شابه أباه فما ظلم » ، والمفاجأة الكبرى التى تهز كيان ياسين وترد الى قلبه السكينة بعد القلق والضياع وعقدة النقص هى اكتشافه لحقيقة أبيه ليلة أن رآه فى ماخور العالمة زبيدة من حجرة العواده زنوبه . لأنه بهذا الانكشاف أحس بأنه قد اكتشف نفسه فى شخص أبيه هذا الذى خلع عنه وقاره وقفطانه ووقف ثملا يرقص ويضرب بالدف لترقيص العوالم ، وحين يرى ياسين هذا المشهد العجيب يشيع الطرب فى كل كيانه ويحدث نفسه قائلا : « هنيئاً لك يا والدى ، اليوم اكتشفتك ، اليوم عيد ميلادك فى نفسى ياله من يوم ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة إلا يتيماً . اشرب واطرب والعب بالدف لعبا ، ولا يد عيوشة الدقاقة ، إنى فخور بك . » وياسين يقصد فى الحق أن يقول أنه يوم عيد ميلاده هو لا عيد ميلاد أبيه ، لأنه فى هذا اليوم ، وفى هذا اليوم فقط اكتشف نفسه واكتشف أنه ابن أبيه .

كذلك إصرار نجيب محفوظ على تصوير نفسية ياسين الملولة من الزواج التى تنتهى به إلى أن يسأم فراش زوجته زينب قبلما ينتهى شهر العسل ويحن إلى بائعة الدوم وإلى زنوبة العواده والجارية نور ومن إليهن ترينا اهتمامه بإثبات أن ياسين ابن أمه كما كان ابن أبيه ، هنا بائعة الدوم تقابل الفكهانى الأسود . . ونجيب محفوظ لا ينسى أن يذكرنا بقوانين الوراثة فيقول عن ياسين فى صراحة :

« وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة ، لم تخطر له من قبل على شدة وضوحها فيما رأى ، تلك هي التشابه بين طبيعتى أبيه وأمه ، طبيعة واحدة من شهوانيتها وجريها وراء اللذة فى استهتار لايقيم وزناً للتقاليد . ولعل أمه لو كانت رجلا لما قصرت عن أبيه فى اللهج بالشراب والطرب أيضاً : لذلك انقطع ما بينهما أبيه وأمه — سريعاً ، فما كان لمثله أن يطيق مثلها وما كان لمثلها أن تطيق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية لتستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراهنة ! . . ثم ضاحكا ضحكة لم يتح لها روعه من هذه الفكرة الغريبة روحا من السرور : عرفت الآن من أكون ،لست الآن إلا ابن هذين الشهوانيين ، وما كان لى أن أكون غير ما كنت ! »

وهذا هو المقصود بالحتمية العلمية فى عرف أدباء المذهب الطبيعى « أى حتمية الوراثة والبيئة » : إن زواج عبد الجواد وهنيه كزواج الأرانب أو فيران المعمل ما كان ليثمر غير ما أثمر ، ونتائج التجربة الفنية لا يمكن أن تختلف عن نتائج التجربة العلمية .

وتأمل أيضاً قول ياسين عن نفسه لأخيه فهمى وتفسيره كيف جمع بين الأضداد : « ليس ثمة بمشكلة على الإطلاق ، عقلك الرعديد وحده الذى يخلق المشكلة من العدم ، أبى حازم ومؤمن ويحب النسوان ، شىء بسيط واضح مثل ١ + ١ = ٢ ، ولعلى أشبه الناس به على وجه التقريب لأنى مؤمن وأحب النسوان وإن قل نصيبي من الحزم ، أنت نفسك مؤمن وحازم وتحب النسوان ولكن بينما تحقق إيمانك وحزمك إذا بك تنكص عن الثالثة (ثم ضاحكا) والثالثة هي الثابتة » .

والعرق فى نجيب محفوظ يمد لسابع جد كما يقولون ، وقد عبر عن هذا فهمى مداعباً أخاه ياسين حين ظهر ملله السريع من زوجته بقوله : « كان لنا

جديمسى مع زوجة ويصبح مع أخرى فلعلك أن تـكون وريثه ... » حتى كمال الصغير الذى لم يتجاوز العاشرة نجد نجيب محفوظ يتتبع أثر الوارثة فيه فيجعله منافقاً كأبيه يظهر التقوى ويضمر حب الانطلاق والغناء ، وحين يدعى أنه لايحب أن يسمع من الغناء شيئاً إلا تجويد القرآن يقول فيه السيد أحمد عبد الجواد لرفاق صبواته : « هل رأيتم أمكر من ابن الـكلب الذى يدعى التقوى أمامى ! رجعت مرة إلى البيت فتراءى إلى صوته وهو يغنى : ياطير ياللى على الشجر » .

أما الصفات الجسمية وتعقب ظهورها فى مختلف أفراد الأسرة فالحديث عنها لاينتهى.. من أنف خديجة وشعرها إلى أنف عائشة وعينيها وكيف تسلسل كل شىء ، فـكأنك تقرأ بحثاً لمندل فى قوانين الوراثة بين الأرانب .

ولست أزعم أن نجيب محفوظ قد تأثر بأدب زولا وحده أو تأثر به مباشرة فى انتهاجه للمذهب الطبيعى أو الناتورالى فقد عرفت من نجيب محفوظ نفسه أن قراءته كانت أوسع وأشد استفاضة لتلاميذ زولا من الـكتاب الإنجليز . عرفت منه أنه قرأ كثيراً لهربرت جورج ويلز ، إمام القصص العلمى والاجتماعى فى انجلترا ، كما أنه قرأ « ثلاثيات » أرنولد بنيت وجولز ويرذى . وبيت القصيد فى كل هذا أن الحـكم على نجيب محفوظ فى مرحلة «الثلاثية» لن يكون حكما سليماً إلا إذا استقصينا أسرار فنه فى قواعد المدرسة الناتورالية التى وضع زولا أساسها على أساس الحتمية العلمية فى الخصائص البيولوجية والنفسية والاجتماعية .

حارث شرف

أصدرت دار الآداب ببيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة بيننا هو الدكتور يوسف إدريس . والمجموعة تحمل عنوان « حادث شرف » ، وهى اسم إحدى القصص الواردة بهـا ، أما بقية قصص المجموعة فهى : « محطة » ، « شيخوخة بدون جنون » ، « طبلية من السماء » ، « اليد الكبيرة » ، « تحويد العروسة » ، و « سره الباتع » .

وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص متفرقة حين نشرتها جريدة الجمهورية ، ولكن الناشر والكاتب أحسنا صنعاً بنشر هذه القصص مجتمعة ، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارىء والناقد معاً على تقدير أدب يوسف إدريس .

وقد ترددت طويلا قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة ، وأوشك قلمى أن يكتب أنه أديب من ألمع أدباء المدرسة « الواقعية » بيننا . ولكنى بعد التأمل فى قصص هذه المجموعة استلفتت نظرى ظواهر معينة فى خاماته الأدبية وفى طريقة الرواية جعلتنى أرجىء الحكم على يوسف إدريس بالواقعية ، فالواقعية حكم يمثل ماهى مذهب له مبادىء .

لاحظت أولا أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوى ، وأن أكثرها يروى بضمير المتكلم . ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الخيوط والبؤرة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الأشعة ، كأنه فى أكثر قصصه بمثابة العنكبوت الذى يجلس وسط نسيجه ، أو بمثابة العدسة التى تجمع أشعة الشمس وتوزعها فلكل قصة من قصصه مركز يدور حول كل شىء بما فى ذلك قارئه ويتجه إليه أو يتجه منه كل شىء بما فى ذلك قارئه . وهو فى هذا الأمر لا يختلف فى

شىء عن أى قصاص آخر ماهر ومحنك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلها ، فلا بد لكل قصة من هذا المركز أو هذا المحور أو هذه البؤرة سمه ما شئت من الأسماء .

والمألوف فى الأدب الواقعى أن يكون مركز القصة أو محورها أو بؤرتها فى أرض محايدة « خارج » نفس الراوى وخارج نفس القارىء معاً ، أى فى تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجرى كلها حول ما نسميه الشخص الثالث . وأهمية هذه الموضوعيه بالنسبة للأدب الواقعى هى أنها ضمان للقارىء أنه لا يرى التجربة التى يحدثه عنها الأديب من خلال عينى الأديب ولكن يراها كما هى فى حقيقتها خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو ، أى يراها كما هى فى الحياة بغض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم .

ولكننا نلاحظ فى قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور أو البؤرة قد انتقل من الخارج ، من هذه الأرض المحايدة التى يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد ، داخل نفس الراوى .

فهو مثلا فى قصة « محطة » يصور مشهدا متحركا فى أوتوبيس ، فيه مشاهدان وموضوعان للمشاهدة ثم جمهور فكره هو بمثابة الجو أو الغلاف لا أكثر ولا أقل . أما المشاهدان فهو أحدهما ، بل هو فى الحقيقة المشاهد الأوحد ، لأنه لا يشاهد موضوعى المشاهدة وحدهما ، الفتى والفتاة ، بل يشاهد المشاهد الآخر ويجعل منه فى النهاية موضوعا للمشاهدة . والقصه فى حد ذاتها بسيطة . الراوى يجلس فى الأوتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية مسرف فى الفضول المعيب من ناحية أخرى .

ويركب الأوتوبيس فتى من فتيان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أننا فى يناير ، السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه . ثم

تركب الأوتوبيس فتاة من فتيات هذه الأيام ، ناهد بفضل السوتيان وشعرها ذيل حصان . إلى آخر ما هنالك . وتجرى القصة فى صمت أولا : تتكلم فيه العيون بليغ الكلام ثم بعد الكلام المعهود : هجوم وصد ثم هجوم واستسلام ؛ ندرك منه أن الاستسلام كان من اللحظة الأولى ؛ أما الباقى فمن قبيل الشكليات . وحين ينزل الفتى فى محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نمرة تليفونه حفظاً صحيحاً وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا المشاهد الثانى الذى يغرى الفتاة بنظراته الجارحة وتجحظ عيناه من فرط الشبق و يتتبع فى لذة قصوى — دون أن يتدخل بالطبع — سريان الكهرباء بين الفتى والفتاة ، و ينصت فى اهتمام بالغ إلى حديثهما القصير . و بعد أن تنزل الفتاة فى المحطة التالية يندد بالزمان النكد و بالجيل الفاسد الذى « انفلت عياره » وينبه إلى أن « البلد باظت » و يطالب بتعيين عسكرى من بوليس الآداب فى كل أوتو بيس . والسخرية التى لاتفوت على أحد . فى هذا الموقف هى أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد منافق يبحث بحثا عن « السينما الزرقاء » كما يسمونها ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ثم يندد بالرذيلة ، وهو فى حقيقة أمره يتلمظ لمرآها .

و بعد أن ننتهى من قراءة هذه القصه نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هـذا المنافق الغيور على الفضيلة وسيلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذى نعيش فيه ، وهو قطاع موجود فى كل مجتمع بدرجات متفاوتة . فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكوراس الثانى . هكذا موكب الحياة فى أوتو بيس يوسف إدريس .

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهداً على الإطلاق لأنه نفسه مشاهد ، مشاهد عن كثب يشاهده الراوى فى دقة بين ما يشاهده فى موكب الحياة . وهـذا

المشاهد فى حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة . والمشاهد الحقيقى فى كل هذا هو الراوى ، أو هو يوسف إدريس .

والمفروض طبعاً فى كل فن وفى كل أدب أن الراوى هو المشاهد وأن المشاهد هو الراوى ، ولكن فى الفن الواقعى وفى الأدب الواقعى يقبع هذا المشاهد الراوى وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه لأنه لا يتكلم فى الظاهر وفى الواقع إلا بأفواه أشخاصه ، ولا يرى شيئاً إلا بعيونهم . أما الراوى يوسف إدريس فلا يستتر وراء ستار بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير المتكلم ، ولا يفتأ يذكرك بأنه موجود ، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسئوليته .

ولا أقول أن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئاً جديداً فى فن القصة . فما أكثر القصص الذى يظهر فيه الراوى ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب عن نفسه فى مواضع كثيرة ولسان حاله قائل شيئاً مما قاله يوليوس قيصر « أتيت ورأيت وكتبت » . وأوضح مثل على هذا النوع من الأدب الذى يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف ، وأدب اليوميات وأدب المذكرات .. ولكن المدرسة الواقعية لما تنحو هذا النحو من الرواية لأن دخول الراوى بشخصه كطرف فى القصة وفى التجربة الفنية بوجه عام خليق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه ، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ونشعر بالأشياء تبعاً لشعوره . وهذا من شأنه أن يغض عن موضوعية التجربة وأن يحيلها إلى اختبار ذاتى قد يكون رائعاً وصادقاً ولكن بالنسبة لصاحبه . فقارىء اعترافات جان جاك روسو مثلا يمتلىء بالنشوة لكل ما يجده فى روسو من عواطف رائعة صاخبة وأفكار رائعة جديدة ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن اختبار روسو اختبار ذاتى فى جوهره ، صادق فى

ذاتيته ، ولكن رغم ذلك ذاتى . وهو يعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف أو يتخيلون هذا الخيال الجميل أو يلهمون هذه الأفكار البارعة .

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها ، فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعى وليس كاتباً ذاتياً . ومع أن هذه الطريقة فى الرواية خليقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحيوية من خلال عينيه أو تعرض دائما لهذا الخطر الذى هو عدو كل فن واقعى ، فإن يوسف إدريس كاتب واقعى بالمعنى الدقيق وبالمعنى السامى كذلك ، وآية واقعيته هى موضوعيته.

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصه ومحورها وبؤرتها وهى أول خطوة نحو الأدب الرومانسى ؟

هو قدفعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن نسميها ملكة التنويم المغناطيسى وليست هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده ، فهى ملكة متوفرة فى كل من ينشئون الأدب الذاتى العظيم . فالأديب الذاتى العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة فى سخاء عظيم . فلولا أن الأديب الذاتى العظيم ينوم قارئه تنويما مغناطيسيا قبل أن يسبح به فى بحار الخيال ويجتاز به عواصف العاطفة العاتية لما استطاع أن يسيطر عليه ويقنعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفنى على أقل تقدير ويجعله يعيش فى تجربته الذاتية المحض وكأنه يعيش فى الحقيقة .

ولكن سبيل يوسف إدريس سبيل مختلف كل الاختلاف ، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم . فهو لم يؤت القدرة على تنويم قارئه تنويما مغناطيسيا . ولأنه ينوم نفسه تنويما مغناطيسيا نراه يتحول من مجرد راو أو سارد

إلى (شخصية) من شخصيات قصصه ، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها . ورغم أنه لايختفى وراء ستار بل يظهر على المسرح بشخصه ، ويخالط أشخاص روايته ويكالمهم ويتفاعل معهم ، فهو يصبح واحدا منهم ، وإذا بنا ننسى أنه الراوى ونحسبه الشخص الثالث نفسه . ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قصصه ومحوره وبؤرته ، فإننا لانحس بأننا نرى الحيـاة من خلال عينيه أو أننا نستعرضها من خلال ذاته ، أوعلى الأصح نحس بأننا نرى الحيـــاة من خـلال عينيه ونستعرضها من خلال ذاته ولـكننا نصدقه تصديقا تاما . ونحن لانصدقه كل هذا التصديق ؛ لأنه سلبنا الوعى بالاستهواء فجعلنا نبتلع الجمل ونسير على الحبل ونأكل النار ونفعل ما يأمرنا به صاحب الجلا جلا ، فهذا هو التزييف الأصغر بل نصدقه لأننا نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن ، وهذه هى الموضوعية الـكبرى ، ولـكنها فى الوقت نفسه موضوعية من نوع جديد هـــــو التزييف الأكبر الذي سأفصله فيما بعد حين أتـكلم عن قصتيه (حادثة شرف) و (سره الباتع) .

الأدبُ الحزين



لست أدرى ما سر هذا الحزن الهادىء الذى يشيع فى أعمال قصاصنا الشاب الدكتور مصطفى محمود ، فالذى لاشك فيه أن أكثر قصص مصطفى محمود قصص حزينة ،وهو كلما انتقل من مجموعة إلى مجموعة انتقل من حزن إلى حزن وفى هذه المجموعة من أعماله ، وهى « شلة الأنس » نجده لا يقل حزناً عنه فى كتبه السابقة مثل « المستحيل » أو « قطعة السكر » أو « أكل عيش » وحتى كتبه المتفلسفة مثل « الله والانسان » و « لغز الموت » كتب يشوبها الحزن كذلك . ولكن حزن مصطفى محمود حزن هادىء لا حزن عنيف ، ولأنه حزن هادىء ورتيب لا تتخلله أفراح ولا تقطر منه دموع ، أراه حزنا عميقا مخيفاً يدعو المرء إلى تأمله وتأمل صاحبه ، ويفضى إلى السؤال الوحيد : ترى هل ظهرت فى أدبنا مدرسة المتشائمين ؟

فإن بحثت عن مكان واحد فى « شلة الأنس » يصارحك فيه مصطفى محمود بأنه حزين لم تجد هذا المكان . وإنما وجدت فى كل قصة من قصصه القصيرة التفاتة إلى وجه من وجوه الحياة يدعو إلى الانقباض ، وربما إلى اليأس أيضاً . ويبلغ هذا الانقباض قمته حين نحس بأن أبطال مصطفى محمود وأشخاص قصصه يبحثون دائما أبدا عن شيء مستحيل ، وكأنهم أطفال بسطاء أطهار يمدون أيديهم إلى النجوم ليمسكوا بها ، ولكن هيهات هيهات أن يدركوها . وليس يحضرنى لتصوير هذا اليأس السكونى الذى تخصص مصطفى محمود فى التعبير عنه إلا أبيات للشاعر شلى تحدثنا عن :

«شوق الفراشة إلى النجم
وشوق الليل إلى النهار
شوقنا إلى شيء بعيد
عن دائرة أحزاننا » .

وهذا الشوق إلى شيء بعيد موقف رومانسي مألوف نجده في عامة الأدب الوجداني ، ولكن مصطفى محمود يمعن فيه إلى درجة تخرجه من دائرة الشاعرية الرومانسية المألوفة وتجعل منه موقفاً شبه فلسفي من الحياة ومن طبيعة الوجود . فبينما يذكرنا شلي بأنه حينما وجد لهب حومت من حوله الفراشات ، يوحي لنا بأن الفراشة وهي لا شيء غير روح الإنسان حين تنزع إلى النجم البعيد الوضاء إنما تنزع إلى نور الأبدية الهادي واقد تحترق الروح بنور الأبدية أو بنارها ولكن الأبدية « حقيقة » لا مرية فيها تتلألأ من بعيد . وبينما يذكرنا شيلي بأن ليل الحياة مشوق دائما أبداً إلى نهارها ، يوحي لنا أيضاً مدام هناك فلك دوار فإن النهار لا شك سيعقب الليل ، وأن وراء كل ليل نهارا ، أو كما قال شلي في مكان آخر : « يا رياح ! لئن جاء الشتاء فهل يطول انتظارنا للربيع؟»

أما مصطفى محمود فهو يدخلنا في « شلة الأنس » وفي بقية قصص هذه المجموعة مثل « مدام س » و « البطل » و « المظاهر » و « دواء منوم » بل وفي « ساندويتش مخ » وفي « مسألة كرامة » الخ ، يدخلنا في شتاء ليس بعده دفء ولا ربيع . فإن جاء بعد الشتاء ربيع كما حدث لحليمو العجلاتي في « شلة الأنس » فهو ربيع أشد صقيعاً من الشتاء . وهكذا يسقط الظل دائما في مصطفى محمود بين الحلم والحقيقة و بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ويمس الإنسان سقف السعادة وكأنه يمس سقف الكون ، ولكن للحظة واحدة ثم يتمزق السقف في يده وكأنه نسج من نسيج العنكبوت . وحين يتمزق نسيج الأحلام في يد الإنسان لا نسمع مصطفى محمود يصرخ كما صرخ شلي « واها لي: على أشواك الحياة أهوى ويدمى جسدى » ، وإنما يحمل كل منا يأسه في شجاعة وهدوء ، بل وأحياناً في غباوة وكأنه لا يفهم شيئا مما يجرى حوله ، يحمله كصليبه ، يحمله وكفى ، أو كما قال الشاعر العظيم ا . ا . هاوسمان « لأن كل ابن أنثى يشقى بهيكله العظمى » ، وكأنه يحمل في هيكله العظمى صليبه ، أو كما قال

الشاعر العظيم أراجون : كلما فتح المرء ذراعيه على أشواق الحب والسعادة ليحتضن حبيبته انتشر ظله على الحائط كصايب أبدى . فالظل إذن هو مشكلة مصطفى محمود ، الظل الملازم للوجود ، فإن كنت من السعداء سقط ظلك من خلفك فلم تره وسعيت فى هذا العالم تحمل ظلا لا تراه ويراه غيرك كما حدث لحليمو ورفاقه . وإن كنت من الأشقياء سقط ظلك أمامك فرأيته رؤية العين وعشت بعذابه كما حدث لفطمطم أو للأستاذ حجاب فى « مدام س » ولكن الجميل فى أبطال مصطفى محمود أنهم يحملون كل هذه الأعباء والأثقال فى شجاعة وقبول ، وكأنهم عندهم سمة الحياة أو إرادة قدر قاس لا سبيل إلى تغييره أو الاحتجاج عليه ، وربما يذرفون دمعة أو دمعتين أو يطلقون آهة أو آهتين لأنهم بشر من لحم ودم ، بل بشر جدا فيهم كل ضعف البشر وسذاجتهم وتعلقهم بجزئيات الحياة . ولكنهم سرعان ما يكفكفون الدمع ويخوضون تجربة السعادة المسلوبة فى شجاعة كشجاعة الرواقيين .

ولا تحسب رغم كل هذا الكلام أن مصطفى محمود يحدثك فى قصصه عن النجوم والسكون والظلال والضياء وعامة هذه المجردات التى نتذرع بها لنصف وجوه الحياة ، فمصطفى محمود ككل فنان أصيل أبعد ما يكون عن لغة التجريد تقرأه فتحس أنك رجل يعيش بلا أفكار لأنه يترجم أفكاره دائماً أبدا إلى أحداث الحياة ، أو على الأصح هو لا يترجم الأفكار إلى أحداث ولا يترجم الأحداث إلى أفكار ، وإنما يبدأ بأحداث الحياة وينتهى بها ، وإنما يدفعك دفعاً إلى الإحساس بهذه القوى المجهولة التى تكيد للبشر باستمرار لكثرة وقوفه أمام تناقضات الحياة .

وهو يجول بك فى « شلة الأنس » مثلا فى حارة أشبه ما تكون بزقاق المدق ويعرفك بليمو أو حليمو العجلاتى وبأبو مريع الدخاخنى وعزوز الخردواتى وبرعى البقال ومنصور الحلاق والشيخ رشوان المكوجى وهى الشلة التى كانت

تجتمع كل مساء حول الجوزة والمعسل، وكأن الجوزة هي البؤرة التي تتجمع فيها كل خيوط القصة، تحفظ وحدة الحدث والزمان والمكان التي حدثنا عنها أرسطو وهو يعرفك مع كل هؤلاء ببنات الحى ، من تراه منهن مثل المرضة فطمطم وصاحبتها بسبس أو بسيمة، أو من لا تراه منهن مثل زوجات الشيخ رشوان والخادمات المترددات على دكان عزوز وسرعان ما نكتشف أن لكل من هؤلاء حلماً صغيرا يعيش له ويسعى أو لا يسعى لتحقيقه وسرعان ما نكتشف أن لكل من هؤلاء شخصيته المتميزة تمام التميز عن كل من عداها رغم أنهم جميعاً يجمعهم إطار واحد هو بيئة الحى وعقلية الحى وثقافة الحى ومنطق الحى . فإذا حدثك مصطفى محمود عن الفتى سعد طالب الطب وأخى بسيمة وحبيب فاطمة ، أحسست فوراً بأنك إزاء جسم غريب فى هذا التكوين الطبيعى ، رغم أن سعدا نابع من نفس البيئة لأنه ابن أم بلبل . وكعامة البسطاء نجد أعضاء شلة الجوزة يحلمون بصوت مرتفع أما حليمو العجلاتى بالذات فلم يكن له حلم واحد ولكن كان له حلمان . كان يحلم باختراع صواريخ كصواريخ جاجارين أدواتها من أدوات العجلاتى ووقودها من حرارة العنبر ومن أنفاس الجوزة ، ولكن حلمه الأكبر كان المرضة فطمطم بنت الجيران التى أذلت بشموخها وسلاطتها وأنوثتها وذكائها كل شباب الحى ومسحت شخصيتها كل شخصياتهم ، فكانت الأمنية المستحيلة فى صدر كل منهم ولا سيما فى صدر حليمو . أما فطمطم المتجبرة على حليمو فقد كان حلمها العزيز الرقيق الجارف المعز المذل هو حبها لسعد طالب الطب الأشقر الرقيق النحيل الهش الذى يكاد يذوب لفرط نعومته وكأنه بنت تذوب خفراً وحياء ، وكان من نقائض الحياة أن تزهد كل هذه الأنوثة المتفجرة فى رجل كحليم له قوة الثور وفحولة الرجال الأجلاف الأشداء ولا تجد من تنجذب إليه إلا هذا الفتى النحيل الجميل المؤنث القسمات والطباع ، كأنما القانون الأول فى الحياة هو تجاذب الأضداد وتنافر النظائر ويتم تداخل الأضداد حين تكتشف فطمطم أن سعداً

يبادلها الحب و يسعد معها بأمل الزواج ، ولـكن حلمها الأكبر لم يلبث أن طار بعد أن تخرج سعد وعرفت منه أن أمه لا ترضى بهذا الزواج وأنه لا يستطيع أن يعصى لأمه أمراً ، فأدركت فطمطم بفطنتها أن هذه هى نهاية القصة الجميلة،لأنها لو وفقت فى الزواج من حبيبها الضعيف فلن ينتهى أمرها إلا بأن تصبح خادماً لأمه ، ولم تـكف فطمطم عن حب سعد وهلة واحدة ولـكنها عرفت أن ساعة الانصراف قد حانت فـكفكفت دموعها وجمات قلبها الـكبير إلى ذلك الفحل الرومانتيكى الرابض فى ذلة عند بابها ورهن إشارة منها ، وهكذا تلاقت النظائر فى الحياة ، ولـكننا نعلم أن قلب فطمطم ظل دائماً يحوم حول حبها الأول والأخير .

كذلك كانت أحلام الباقين أحلاماً غير قابلة للتحقيق إلا بالوهم ، فمنصور الحلاق له أمنية واحدة أو على الأصح ندم واحد كبير ، وهو أنه لم يكن كوافير سيدات وهو حلم يائس لأن منصور قعيد الهمة لا يفـكر فى العمل على تحقيق حلمه بتعلم هذا الفن ، وإنما يكتفى بسب الزمن الذى لم يخلقه ملما به كأن البشر يولدون بصناعاتهم فى الحياة ، أما الشيخ رشوان المزواج فتعرف من نظرياته فى الزواج حقيقة ما يجرى فى بيته ،فهو يرى أن الحـكمة فى شريعة تعدد الزوجات هى جعل الزوجات يتنافسن على إرضاء الزوج فنعرف من فلسفة التعويض هذه أن المشكلة هى مشكلة تنازع السلطة فى بيته بينه وبين امرأته فهو ملك بلا رعايا أو ملك رعايا وهمين ، وعزوز الخردواتى بعد التفاف خادمات الحى حول دكانه يكتشف وهمه الـكبير وهو أنهن كن يجئنه « لاستقطاع » الغوايش والحلقان والمناديل لا لسواد عينيه أو إعجاب بشاربه المدبب المحفف . حتى برعى البقال الإمعة الضائع فى عالم خال من الأحلام . المؤمن على كل ما يقال ولو كان نقيض ما قيل منذ دقائق . هو الآخر يفيق فى النهاية على أنه يحيا بلا أحلام و يتـكون فى ذهنه لأول مرة حلم بينت الحلال . ولـكنه لا يلبث أن يتمتم حائراً « بس فين هى بنت الحلال » كل هذه الشخصيات عند مصطفى محمود هى دراسات فى

المستحيل . المستحيل من الداخل والمستحيل من الخارج على حد سواء .

وتبلغ قمة المستحيل فى هذا الكتاب فى قصة « مدام س » التى أعدها مع « شلة الأنس » أجود ما فى الكتاب . وإن فاقتها قسوة وضراوة ، ولكنها كالعادة قسوة مكظومة وضراوة خفف من وقعها أنها ذابت فى الحزن العميق . فالأستاذ محجوب وهو موظف مريض لسنوات طويلة بروماتزم القلب . هو دراسة فى الوحدة والانطوائية واعتزال الحياة والأحياء . نراه بفندق الليدو بمرسى مطروح يقضى طرفاً من الصيف بغرفته ذات السريرين ، يكلم الفراش الخالى ، وكأنه يكلم نفسه ، وهو فى حقيقة الأمر يكلم شريكة العمر التى لا وجود لها حتى فى عالم الأمانى ، ويستعين على ملل الشاطىء والصحراء بالروايات المكتوبة ومن حوله روايات الحيـــاة تترى بين المصطافين . أو قل هو يستعين بروايات الكتب حتى تصرفه عن روايات الحياة . فهو يعلم أن من كان مثله مريضاً بروماتزم القلب كتب عليه أن يلزم عالمه وإلا هلك ، فهو لن يكون بطلا فى رواية أو حتى شخصية ثانوية أو حتى أن يكون مشاهداً للحياة خشية أن تؤذيه الانفعالات وذات يوم خرج إلى البلاج ونسى نفسه أمام امرأة جميلة هى مدام س تلاعب طفلها فأخذ أولا يشاهد فخفق قلبه بحب صغير فبدأ يشارك . ثم نسى نفسه تماماً فاندمج فى لعبة الحياة البريئة ومضى يعدو خلف الكرة ويقذف بها ويحاورها بين الأم وطفلها ولم يكن يحتاج إلى أكثر من دقائق لتدهمه أزمة القلب . فهرع إلى غرفتـه فجأة دون استئذان حتى لا تقف السيدة على مرضه . وبعـد أن عالج سكرات المرض واستعان عليها بالهدوء نهض وأسدل الستار وغطى عينيه « حتى لا يرى نور النهار » كأنما الستار وحده لا يكفى . لقد كان بحاجة إلى أطباق من الحجب لتدرأ عنه كل ما فى هذا العالم من ضياء وبهاء .

قصة أخرى أحببتها وإن كانت أقل جودة من هذه وتلك هى قصة « المظاهر » وهى تذكرنا بإحسان عبد القدوس فى قصصه القصيرة وطريقته فى الإنشاء أكثر

حيا تذكرنا بمصطفى محمود ، وهى قصة «مدرسة خشنة المظهر تبدو عليها مظاهر الرجولة أحبت زميلا لها فى المدرسة ، وتأهبت للحب فأخذت تتجمل لتبدى أنوثتها . ونشأت بينها وبينه صداقة متينة وبعد شهور من عذب الأمانى وجميل الأحلام فاجأها زميلها بقوله : « جسمك رياضى درجة أولى إنت لازم تلعبى سويدى .. وتجديف مصارعة .. إنت عندك مواهب خطيرة ، جمعية موسيقى إيه يا شيخه اللى واخداها ، إنت مكانك فى الأستاد الرياضى . « رئيسة فريق الهوكى » . وهكذا نترك هذه الفتاة الحائرة ونحن نسمع لسان حالها يقول « روحى ناعمة بللورية . . وعواطفى تدفق كأنهار من العطر . . لشد ما تكذب المظاهر يا ربى » .

ولكن مصطفى محمود ليس دائما فى مستوى واحد من الإتقان الفنى . فمن قصصه ما هو محدود القيمة . وهذه هى قصصه التى يمكن أن يسميها الدكتور محمد مندور قصص « الاوتشرك أو الربيورت » الأدبى . ولعلها من آثار اشتغال مصطفى محمود بالصحافة وكتابته لجمهور المجلات الأسبوعية . وهى كلها قصص « لذيذة » و « ظريفة » و « مسلية » إلى حد كبير . ولكنها ناقصة من الناحية الفنية لأنها جهيرة النبر تحاول « إثبات » فكرة من الأفكار . ومثل هذه القصص قصة « البطل » وهى تدور حول شخصية جوليانو البطل فى سرك ميد انو حيث تتعلق أنفاس المشاهدين بشجاعته فهو يضع رأسه فى فم الأسد ، ثم نتبين أن الأسد أسد عجوز بلا أسنان . ونخرج من القصة بموعظة وهى أن الناس سعداء بجهلهم . موعظة أخرى نخرج بها من قصة « ساندويتش مخ » وهى أن مخ العبقرى ومخ الأبله يتساويان فى القبر . فهذه قصة السفاح جاد الرب عوضين الذى دوخ البوليس أعواماً . ولم يمت كما كان ينبغى لمثله أن يموت صريعا فى معركة بطولية بل مات بالسكتة القلبية كما يموت أتفه جبان . وكان بلا أوراق تحقيق شخصية فانتهى إلى مشرحة قصر العينى حيث مزقت أوصاله إربا إربا وفتت مخه لتعليم التلاميذ.

كذلك قصة « مسألة كرامة » قصة محدودة القيمة وهى أقرب إلى اللقطة الصحفية منها إلى العمل الفنى . فهى قصة جماعة يقتلهم الملل فى القهوة فيتكزون لعبة لدفع الملل وهي الرهان على شرب أكبر كمية من الماء وينتهى الأمر فى حمى المنافسة أن ينسى المتراهنون حكاية اللعبة وتسيطر عليهم مسألة الكرامة فيموت الفائز لكثرة ما شرب من ماء .

كل هذه القصص الأوتشركية ، وهى كثيرة فى مصطفى محمود ، لا ينبغى أن تنسينا أنه فى مقدمة كتاب الجيل الجديد المتخصص فى القصة القصيرة . وأنه حيث يتخفف من أثر الصحافة عليه يبلغ درجات من الإتقان الفنى لا يبلغها إلا كتاب الجيل المستقر . ففى قصة « دواء منوم » مثلا تتجلى دربة مصطفى محمود الفنية فى الموازنة الماهرة بين نوم الموت ونوم الحياة وفى الموازنة الماهرة بين الجد الراضى النفس القابل لكل ماتأتى به الأقدار كأنه يعيش فى غبطة الأولياء ورضوان القديسيين ، و بين الحفيد البرم النفس الذى تنهشه الأفكار السوداء والملل من الحياة ولا يجد حلا إلا فى أفكار الانتصار التى تراوده، الجد تراوده أفكار النوم الطبيعى فى شيخوخته الطاعنة فيريح رأسه الكليل ويغمض عينيه نهائيا وهو يبتسم فى وداعة الطفل الغرير ، والفتى تراوده أفكار النوم قبل الأوان فلا يعرف أين يسند رأسه المتعب القلق رغم الأقراص المسكنة التى يتعاطاها كل يوم بلا حساب . ولكن مصطفى محمود رغم انطوائيته البالغة وحساسيته الشديدة لهذه الظلال الكثيرة التى تتساقط من كل جانب حيثما وجدت سعادة الإنسان يرسم الحياة وظلالها الكثيرة بقلب يحب الحياة ويحس جمالها بكل خلية فى جسده وبكل ذرة فى وجدانه . وهذا ما حال بينه وبين الاستسلام للمرارة وطبع تشاؤمه بالحزن الهادىء العميق .

فهرس

صفحة

فى الأدب والمجتمع

فى الشعر

صفحه

فى المســــرحية

فى القصة


مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة